الهيئة العامة لقصور الثقافة
GENERAL ORGANIZATION for
CULTURE CENTERS

كتابات نقدية
77

التراث النقدى

قضايا ونصوص

د. أحمد درويش

أغسطس
1998

التراث النقدي
قضايا ونصوص
د. أحمد درويش
أغسطس 1998

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (77)

المراسلات : باسم مدير التحرير
على العنوان التالي
16 أ ش أمين سامي - القصر العيني
رقم بريدي : 11561

كتابات نقدية


مدخل

بين يدى النصوص

النقد الأدبى فى أبسط معانيه يتمثل فى القدرة على تحليل النص الأدبى ومحاولة الحكم على قيمته، وهو معنى لابد له من أن يتركز علي قدر من التذوق الفطرى للجمال الفنى بصفة عامة، وللجمال اللغوى بصفة خاصة، مع تنمية هذا القدر الفطرى بألوان من المعرفة تتعدد درجاتها وتختلف من عصر الى عصر، وصقله من خلال الدربة والمران، طموحا فى النهاية إلي الرقى بمستوى النص الأدبى المنتج من خلال الحوار الفردى أو الجماعى، مما يعود أثره دون شك على مستوي النتاج الأدبى والجمالى والحضارى لأمة من الأمم.

ولا يمكن للمرء أن يتصور أن تراثاً حضاريا كالتراث العربى اعتمد فى معظم فتراته التاريخية المعروفة لنا على «الكلمة»، قد خلا من فن محاولة تقويم هذه الكلمة والنقاش حولها، ومحاولة التطور بجمالياتها وتأثيرها، مما يمثل فى نهاية (المطاف) مراحل فى تاريخ النقد الأدبى.

لقد عرف العربى القديم «الكلمة» لا باعتبارها فقط زهرة جميلة فى بستان النتاج الجمالى والحضارى، ولكن باعتبارها «سلاحا» فعالا، يحتاجه فى حياته اليومية، وأمنه «الجماعى» وتسهل له من خلالها طرائق استقراره ووسائل معيشته مرفوع الرأس، مهيب الجانب، وفى وسط الصراع الذى لم يكد يتوقف بين الأفراد المستقرين أو المتنقلين فى الجزيرة قديما، والذى كانت تمثل فيه «القوة» أكثر الوسائل فعالية للغلبة أو الحصول على الحق أو مما يعتقد أنه حق، فى ذلك المناخ كانت «الكلمة» أو «اللسان» أو المذود، يعادل السيف تأثيرا إن لم يكن أكثر مضاء منه، علي حد تعبير الشاعر القديم.

لسانى وسيفى صارمان كلاهما ويبلغ ما لا يبلغ السيف مذودي

ولقد كانت الكلمة – التى كادت أن تنحصر فى الشعر فى العصر الجاهلى – قادرة على أن تمنح قبيلة ما، نعمة الاستقرار بعد أن كانت كلمة سابقة قد اقضت مضجعها، وكادت تشتتها علي النحو الذى يروى فى قصيدة الحطيئة التي مدح بها قبيلة «أنف الناقة» وكان اسمهم مصدر ضيق لهم فلما قال عنهم:

قوم هم الأنف والأذنابُ دونهم ومن يسوى بأنف الناقة الذنبا

صار الاسم مصدر فخار لهم.

بل قد تكون الكلمة الجميلة مدخلا لحل مشاكل اجتماعية

مستعصية علي النحو الذى حدث لرجل بدوى كان معاصرا للشاعر الأعشى وكان عنده جملة من البنات «العوانس» لم يلتفت إليهن الخُطَّاب لعدم شهرة أبيهن، فنصحته زوجته ذات يوم بأن يأخذ بزمام ناقة الأعشى إذا مر قريبا من حيهم وأن يقسم علي استضافته وإكرامه، وفعل الرجل، ولم يكن لديه غير ناقة فذبحها للأعشى وأكرمه وسقاه وحظى منه ببيتى مديح يقول فيهما:

لعمرى لقد لاحت عيون كثيرة   إلى ضوء نار باليفاع تحرق

تشب لمقرورين يصطليانها   وبات على النار الندى والمحلق

فكان هذان البيتان سببا فى شهرة المحلق وذيوع صيته، فتزاحم الخطاب على بيته ولم ينقضى الحول إلا وقد فعلت الكلمة الجميلة فعلها، فخلا البيت إلا منه ومن زوجته.

إن فنا كلاميا، له هذا القدر من التأثير الفردى والجماعى فى مختلف أمور الحياة، لم يكن ليمر عند العرب القدماء دون أن يحظى بالقدر اللائق من العناية، حفظا وتدوينا ورواية وتمحيصا، وكان النقد الأدبى واحداً من وسائل العناية التي أحاط العرب بها فن الكلمة والشعر على نحو خاص منذ أقدم ما وصلنا من تاريخهم.

ومع أقدم الأخبار التى تصلنا عن الشعر، تصلنا أخبار موازية عن نقده وتقليب النظر فيه من خلال المتلقى، وإذا كان امرؤ القيس من أقدم الأسماء المألوفة فى تاريخ الشعر الجاهلى، فإن كتب

التاريخ الأدبى تورد حكاية الموازنة بينه وبين معاصره علقمة الفحل، علي يد «أم جندب» التي كانت زوجة الأول ثم صارت كما تقول الرواية- نتيجة لآرائها النقدية - زوجة الثانى، فقد وازنت بينهما عندما احتكما إليها. وقد اختلفا أيهما أشعر، وأقامت موازنتها علي أسس دقيقة حين طلبت منهما أن ينسجا علي بحر واحد وقافية واحدة وفى غرض واحد، فلما وقفت أمام وصفهما لفرس الصيد، وازنت بين قول امرئ القيس:

فللسوط ألهوب وللساق درة   وللزجر منه وقع أخرج متعب

وقول علقمه وقد طارد فرسه فريستين فى وقت واحد:

فأدركهن ثانيا من عنانه   يمر كمر الرائح المتحلب

فرأت أن الثانى أدرك الهدف دون عناء ولانصب ولازجر ولاتعب. فشعره أعلى قدما فى الشاعرية من صاحبه فى هذا الموقف، وإذا صحت هذه الرواية، فإنها تدل على نضج الحاسة النقدية عند العرب فى وقت مبكر.

وهذا الاتجاه إلي التمحيص لم يكن يقتصر، فيما يروى الرواة، علي المحكمين الذين يلجأ اليهم الشعراء، بل كان ينطلق تلقائيا من عامة المتلقين عندما يحسون أن شاعرا كبيرا خرج علي المألوف فى صناعة الشعر، كما حدث مع النابغة الذبيانى، الذى لاحظ معاصروه أنه يلجأ إلى ما سمى فيما بعد «الإقواء» وهو اختلاف حركة الروى

فى آخر الأبيات الشعرية المتتالية فعندما أنشد النابغة قصيدته:

من آل ميـة رائح أو مغتـدى عجلان ذا زاد وغـير مـــزود

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك حدثنا الغراب الأسـود

لاحظ الناس أن روى البيت الأول مـضـمـوم والثـانى مكسـور وترددوا فى مواجهة الشاعر الكبير بالملاحظة، لكنه عندما زار يثرب، ودعي إلي مجلس غناء وتم الإيعاز إلى القيان بأن ينشدن الأبيات، وأن يطلن كثيرا فى الحركة الأخيرة على مسمع من النابغة حتي تقرع أذنيه بوضوح فيتنبه إلى النشاز الموسيقى بنفسه، وقد أفلحت المحاولة، فلم يعد النابغة بعدها إلى الإقواء».

وكان للشعراء أنفسهم دور هام فى إبداء الملاحظات النقدية، سواء تلك التى تمثلت فى النقد الذاتى أو النقد الغيرى وكان النقد الذاتى يتمثل فيما يبذله الشاعر نفسه تجاه قصائده من مراجعة وتمحيص وتنقيح وتحكيك، قبل أن يقدمها للناس حتي اشتهرت قصائد معينة بأنها قد تبقى بين يدى الشاعر حولا كاملا قيد المراجعة والتحكيك قبل أن يسمح بإذاعتها على الناس، وسميت هذه القصائد من أجل ذلك «الحوليات المحككة» وكانت تشتهر بها مدرسة فنية فى الشعر ينتمى إليها أوس بن حجر، وكعب بن زهير، والحطيئة ومن سار علي طريقهم، وكان بعض الشعراء يرصد فى إبداعه الشعرى ذاته بعض خطوات هذه التجربة التي تجعله يبيت بأبواب

القوافى ولا يرضى الصيد السهل، وإنما يبحث عن الصيد الثمين الذى قد لا يظهر إلا فى الهزيع الأخير من الليل، وهو شأن كل صياد ماهر، يتخذ العدة الملائمة والحيلة الكافية، والترقب اليقظ واقتناص اللحظة والصيد معا، يقول الشاعر سويد بن كراع وهو شاعر جاهلى - إسلامى «مخضرم» فى وصف جانب من تجربة النقد الذاتى أثناء كتابة القصيدة:

أبيت بأبواب القــوافى كــأنمــا	أصادى بها سربا من الوحش نُزَّعا
أكـالئـهـا حـتى أعَـرِّس بعـدها	يكون سـحيـر أو بُعَيدا فـأهجعا
عــواصى إلا مــا جــعلت وراءها	عـصى مربد تغشى نحورا وأذرعا
أهبت بغــر الأبدات فــراجــعت	طريقا أملته القصـائد مهيعا
بعــيــدة شــأو لا يكاد يردها	لهــا طالب حـتى يكل ويظلعـا
إذا خـفت أن تُروى علىّ رددتهـا	وراء التراقى خشيـة أن تطلعا
وقـد كـان فى نفسى عليـهـا زيادة	فلم أر إلا أن أطيع وأسـمـعـا

وهو رصد فنى دقيق لجوانب من مرحلة «المعاناة الشعرية» والنقد الذاتى الذى يسبق وصول القصيدة إلي أذنى السامع أو عينى القارئ.

أما النقد الغيرى فقد كان يتمثل فيما يبديه الشعراء على نتاج رفاقهم من الشعراء من ملاحظات قد يرد بعضها عابرا محكما لا جدال حوله، وقد يستدعى البعض الآخر الحوار والنقاش ويتطلب التحليل والتفسير، ومن اللون الأول، هذه الملاحظة التي أظهرها الشاعر الجاهلى طرفة بن العبد، عندما سمع خاله المتلمس ينشد

فى وصف جمل له قوله:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره   بناج عليه الصيعرية مكدم

فصاح طرفة، وكان ما يزال فتي صغيرا «استنوق الجمل» لأن الصيعرية سمة تكون فى عنق الناقة لا عنق الجمل، فكانت صيحة طرفة لونا من النقد اللغوى ينبه فيه المتلمس إلى الخلط الذى وقع فيه فى نسبة الخصائص بين المذكر والمؤنث.

ومن تلك الملاحظات النقدية التى كانت تثير نقاشا وتستدعى تفسيرا وتحليلا ما ينسب إلي النابغة الذبيانى، وقد كان حين تقدمت به السن، تنصب له قبة حمراء فى سوق عكاظ، ويجتمع إليه الشعراء من أرجاء القبائل فيستمع إليهم ويحكم فيهم بعبارات، غالبا ما تكون موجزة وحاسمة يتناقلها الرواة، ويصنفون علي أساس منها شعراء القبائل، لكن الشعراء أحيانا، عندما لا يكون الحكم فى صالحهم، يظهرون احتجاجهم بطريقة أو بأخرى أمام النابغة، ويفتحون باب النقاش حوله لكى يستقر فى الأذهان الحكم أو نقيضه ومن ذلك ما حدث عندما سمع النابغة فى مجلس واحد، ثلاثة من الشعراء البارزين هم الأعشى وحسان بن ثابت والخنساء، التي كانت آخر من أنشد، وعلق النابغة على شعرها وشعر الآخرين فى وقت واحد، حين أظهر إعجابه بما أنشدت، وقال لها: والله لولا أن أبا بصير «يعنى الأعشى» أنشدنى قبلك لقلت أنك أشعر الجن والإنس، وقد كانت هذه

العبارة الموجزة تعنى أن الأعشى هو أفضل الشعراء الذين أنشدوا، وأن الخنساء تليه، وأن حسانا مسكوت عنه، وهما علي كل حال أفضل عند النابغة منه، ووقعت العبارة موقع الرضا من الأعشى والخنساء، وموقع الغضب من حسان الذى بادر فصرخ فى وجه النابغة: والله إنى لأشعر منك ومن أبيك، وينقلب الموقف إلى تحد يحتاج إلي تفسير وتعليل من الناقد والشاعر، أو إلى توسيع حلقة المنافسة ليدخل النابغة نفسه إليها، بعد أن كان حكما مشرفا عليها، ويسأل النابغة حسانا – فيما تقول الرواية – أن ينشده قصيدة يعتد بها، ويرى أنه من خلالها يستحق السبق علي المتنافسين والحكم معهما فينشده حسان قصيدته الميمية التي يفتخر فيها بقومه، حتي إذا وصل إلى قوله فى الفخر:

لنا الجفنات الغُر يلمعن فى الضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

استوقفه النابغة معلقا وناقدا، بأن صورته الأولى التي أراد بها أن يفتخر بكرم قومه لم تخرجهم عن الصورة الشائعة عند كل الناس والذين تلمع جفناتهم جميعا فى الضحى، واقترح عليه أن يجعلها فى «الدجى» لكى تكون أكثر تميزا، أما الصورة الثانية التي أرادت أن تصور الشهامة والنجدة لقومه، فقد فاتها أن تضخم الصورة على النحو الذى يتطلبه الموقف، فجاء التعبير عن سيولة الدماء بالفعل «يقطر» وهو يدل علي ضآلة ما يسيل ولو حل محله الفعل «يجرى»

لأعطى انطباعا بالفزارة، ثم جاء التعبير عن الأسلحة «بالأسياف» وهى صيغة تدل على قلة العدد، ولو كانت الصيغة هى «السيوف» لاختلف الانطباع.

ويبدو أن حسانا لم يكن لديه رد على هذه الملاحظات النقدية التحليلية، مما دفع النابغة إلى أن يعزز موقفه فى مجال المنافسة، فيقدم له من شعره أبياتاً جيدة يتحداه أن يصل إلى مستوى صنيعها، عندما يقول له: إنك يابن أخى لا تحسن أن تقول كما قلت أنا فى الاعتذار للنعمان :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

أو كما قلت له فى المديح:

فإنك شمسٌ والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

وأيا ما كان نصيب مثل هذه الرواية من الصحة أو تدخل الرواة المتأخرين قليلا فى صياغتها، فإنها تقدم نموذجا للون من النقد كان يقع، أو يتصور أنه يقع فى نهاية العصر الجاهلى.

***

إذا كان الشعر، فن العربية الأول، والقول الجميل السائد فى العصر الجاهلى، قد ولد هذه النزعة النقدية على مستوياتها التى أشرنا إليها، فكيف بدا الأمر فى العصر الإسلامى، عندما وجد القرآن «النص المعجز» إلى جانب الشعر «النص الجميل»، لقد فهم

بعض الناس خطأ - بل ومازال بعضهم يفهمون - أن هناك تعارضا بين العكوف على القرآن والانشغال بالشعر، ووجهوا فى هذا الإطار، بعض الآيات التي بتروها عن سياقها أو لم يلتفتوا إلى آيات أخرى تكتمل معها صورة عدم التعارض، وغفلوا كذلك عن مواقف للرسول ﷺ - كان يستمع خلالها للشعر ويتذوقه ويثيب عليه، فهو يستمع لشعراء الوفود، ويثنى على النابغة الجعدى حين يسمع شعره، حتي يدعو له قائلا: «لا يفضض الله فاك» ويبلغ من إعجابه بقصيدة كعب بن زهير «بانت سعاد» أن يعفو عنه عند سماعها وأن يخلع عليه «بردته» الشريفة فتصبح كلمة البردة ذاتها مصطلحا أدبيا يطلق على بعض قصائد المديح النبوى، وهو يشجع حسان بن ثابت علي إنشاء الشعر وإنشاده ويقول له: «قل وروح القدس معك» ثم هو الذى تنسب إليه المقولة الشهيرة: «إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحرا». تلك كلها مواقف تدل على مدى امتداد الاهتمام بالشعر وشيوع الملاحظات النقدية المعلنة أو الضمنية حوله والتي يقوم علي أساس منها الاستحسان والمفاضلة والتقريب والإبعاد.

على أن هذه النزعة النقدية بدت واضحة عند أعلام الصدر الأول وفى مقدمتهم الخلفاء الذين كانوا يتناقشون حول الشعر ويفاضلون بين الشعراء، ويصدرون أحكامهم علي أساس من فهم عميق لذلك الفن وطرائق تحليله، فهذا عمر بن الخطاب يتحدث مع وفود العرب

القادمة إلى المدينة حول شعرائهم ويفاضل بينهم، سأل مرة وفد غطفان، فقال: أي شعرائكم الذى يقول:

أتيتك عاريا خلقا ثيابى على خوف تظن به الظنون

قالوا : النابغة. قال فأى شعرائكم الذى يقول:

حلفت فلم أترك لنفسك ريبة وليس وراء الله للمرء مذهب

قالوا : النابغة. قال فأى شعرائكم الذى يقول :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

قالوا: النابغة. قال : هذا أشعر شعرائكم.

فهو يقيم مفاضلة نقدية علي أساس نصوص مطروحة، وهو يفاضل فى إطار دائرة شعراء غطفان الذين ينتمى إليهم شعراء كثيرون من أمثال عنترة بن شداد، وعروة بن الورد، والشماخ بن ضرار، ومزرد بن ضرار وغيرهم.

وعمر كان يناقش ابن عباس، وهو شديد العلم بالشعر والحب له - كما سنرى - حول نصوص تروق له، وشعراء يعجب بهم، وهما متلازمان فى السفر إلى غزوة ، أو فى القيام برحلة فى إطار مسئوليته عن أرض المسلمين وأحوالهم.

بل إن عمر ليواجه قضية الهجاء فى عصره، مواجهة الحاكم الصارم والناقد المتذوق الواعى البصير بأسرار الشعر والذى يستعين بخبرائه وقت الحاجة لكى يقيم حكمه علي أسس راسخة

يروى ابن سلام قصة هجاء الحطيئة للزبرقان بن بدر فى عهد عمر بن الخطاب وكيف أن الحطيئة انقلب من ضيف يكرمه الزبرقان فى بيته إلى هاج له عندما أغراه بغيض بن عامر منافس الزبرقان، ودفع له أكثر، وألبه علي صديقه القديم، يقول ابن سلام:

وكان سبب هجائه الزبرقان أنه صادفه بالمدينة، وكان قدمها علي عمر رضى الله عنه، فقال الحطيئة: وددت أنى أصبت رجلا يحملنى وأصفيه مديحى واقتصر عليه، قال الزبرقان، قدأصبته، تقدم علي أهلى فإنى علي إثرك، فتقدم فنزل بحراه (أى بساحته) وأرسل الزبرقان إلى امرأته أن أكرمى مثواه، وكانت ابنته مليكة جميلة، فكرهت امرأته مكانها، فظهرت لهم منها جفوة... فاغتنم بغيض بن عامر وأخواه ما فيه الحطيئة من الجفوة فدعوه إلى ما عندهم، فبنوا عليه قبه ونحروا له وأكرموه كل الإكرام... فهجا الزبرقان، فاستعدى عليه عمر بن الخطاب فأقدمه عمر، وقال للزبرقان: ما قال لك فقال: قال لى:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها   واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسى

فقال عمر لحسان: ما تقول؟ أهجاه، وعمر يعلم من ذلك ما يعلم حسان، ولكنه أراد الحجة على الحطيئة قال: ذرق عليه «أو سلح عليه» فألقاه عمر فى حفرة اتخذها محبسا وهدده بقطع لسانه فقال الحطيئة:

مــاذا تقــول لأفــراخ بذى مــرخ	حـمـر الحـواصل لا مـاء ولا شـجـر
ألقـيت كـاسـبـهم فى قـعـر مظلمـة	فـاغـفـر عليك سـلام الله يا عـمـر
أنت الإمـام الذى من بعـد صـاحـبـه	ألقى إليك مـقـاليـد النُهى البَشـر
مــا آثروك بهــا إذ بايعــوك لهــا	لكن لأنفــســـهم كـــانت بك الإثر

فرق قلب عمر واشترى أعراض المسلمين من الحطيئة مقابل أن يعـفو عنه. لكن عـمـر عندمـا شكى إليـه شـاعـر آخر هو النجـاشى الحارث لأنه هجا بنى العجلان بقوله :

إذا الله عادي أهل لؤم ورقـــة	فعادى بني العجلان رهط ابن مقبل

لم يجد فى هذا الهجاء من الفن والإيلام مـا يرفعه إلى مـستوى هجاء الحطيئة فلم يحبس صاحبه ولم يشتر منه أعراض المسلمين، وهكذا كـانت النزعة النقدية عند عمـر وراء جانب من جـوانب الدقـة والعدل الذى اشتهر به.

***

فـإذا تركنا جـانب الخلفـاء والولاة المسـئولين فى ذلك العـصـر، وانتـقلنا إلى جـانب العلمـاء والأتقيـاء الورعين من كـبـار الصـحـابة والتابعين، رأينا إلى أى حد كان يبلغ اهتمامهم بهذا «الفن» الشعري وطرائق نقده والتمتع بها، وهو اهتمـام يرينا كيف فـهموا الدين فـهمـا عميـقـا أبعدهم عن كل مظاهر التعـصب والتجهم وافتعال التشـدد وتضـييق مسالك الحياة علي أنفسهم وعلي من حولهم، وهذا هو ابن عباس الذى كـان حبر الأمة وعـالمـهـا وفقيـهـا وابن عم رسول الله

يسأله أحد المتنطعين فى عصره وهو فى المسجد إن كان الشعر ينقض الوضوء فيتلو ابن عباس بيتا من «الشعر المكشوف» لا تسمح لنا التقاليد الآن بروايته أو كتابته، ثم يقيم الصلاة، وهاهو أيضا يعجب بشاعر الغزل الجرئ فى عصره، عمر بن أبى ربيعة، ويحفظ شعره ويرويه يقول الرواة: «كان ابن عباس رضى الله عنه فى المسجد الحرام وعنده جماعة من علماء الخوارج يسألونه ويستفتونه، وعلي رأسهم نافع بن الأزرق إذ أقبل عمر بن ربيعة فى ثوبين مصبوغين موردين، حتي دخل وجلس، فأقبل عليه ابن عباس يستنشده من شعره، فأنشد الرائية التى يقول فى مطلعها:

أمن آل نعـــم أنت غـــادٍ فمبكـر   غـداة غـد أم رائح فمهجر

إلى أن أتمها، فالتفت إليه نافع بن الأزرق قائلا: الله يابن عباس، إنا نضرب إليك أكباد الإبل من أقاصى البلاد نسألك عن الحلال والحرام فتتثاقل عنها - ويأتيك غلام مترف فينشدك :

رأت رجلا أما إذا الشمس عارضت   فيخزى وأما بالعشى فيخسر

فتنصرف إليه؟!فبادره ابن عباس قائلا: ليس هكذا قال، إنما قال:

رأت رجلا أما إذا الشمس عارضت   فيضحى وأما بالعشى فيخسر

وعجب نافع من حفظ ابن عباس للبيت، فأعاد عليه القصيدة من مطلعها إلى ختامها، وقال لمن حوله، إنا نستجيدها، ثم أقبل علي ابن أبى ربيعة يستزيده فأنشده:

تشط غدا دار جيراننا

وسكت فقال ابن عباس :

والدار بعد غد أبعد

فقال له عمر : كذلك قلت - أصلحك الله - أفسمعته؟ قال: لا، ولكن كذلك ينبغي. ولم يكن ابن عباس في اهتمامه بفن الشعر وروايته وحفظه ونقده، بدعة بين علماء عصره، بل كان مجسدا لنموذج حسن سرى بينهم جميعا على تعدد درجات الورع والتقوى بينهم.

فقد روى أن نوفل بن مساحق دخل مسجد رسول الله ﷺ فمر بسعيد بن المسيب الفقيه المحدث المفسر الشهير، وحوله أصحابه، فسلم عليه فرد السلام ثم سأله: يا أبا سعيد، من أشعر؟ أصاحبنا أم صاحبكم؟ (يريد المقارنة بين عبد الله بن قيس الرقيات وعمر بن أبي ربيعة) فقال نوفل: حين يقولان ماذا يا أبا محمد؟ فأنشده أبيات عمر :

خليلي ما بال المطايا كأنما	نراها علي الأدبار بالقوم تنكص
وقد قطعت أعناقهن صبابة	فأنفسنا مما يلاقين شخص
وقد أتعب الحادي سراهن وانتحى	بهن فما يألوا عجول مقلص
يزدن بنا قربا فيزداد شوقنا	إذ زاد طول العهد والبعد ينقص

ثم قال: وحين يقول صاحبكم ما تشاء، فأجابه نوفل: صاحبكم أشعر في الغزل، وصاحبنا أكثر أفانين شعر، قال سعيد صدقت، ثم

انقضى ما بينهما من ذكر الشعر، فجعل سعيد يستغفر الله، ويعقد بيده حتى وفّى مائة فسئل نوفل: أتراه استغفر الله من إنشاد الشعر في مسجد رسول الله؟ قال: كلا! هو كثير الإنشاد، والاستنشاد للشعر فيه، ولكن أحسب ذلك للفخر بصاحبه.

***

ولم يقف الأمر فى شيوع ظاهرة الاهتمام بالشعر ونقده وإدارة الحوار حوله، عند الشعراء والولاة، والعلماء والفقهاء، وانما امتد كذلك إلى الصالونات الأدبية التي كان ينظمها ويتصدرها سيدات فضليات ينتمين إلى أرفع الطبقات شرفا ونسبا، ويفسحن صدر مجالسهن للشعراء بطوائفهم المتعددة، وربما لشعراء الغزل خاصة، فيستمعن ويقارن ويعطين الجوائز، وينصرف الشعراء راضين، ويتحدث الرواة عن مجالس بعض هؤلاء السيدات الفضليات: ذكر صاحب الأغانى أنه «اجتمع فى ضيافة السيدة سكينة بنت الحسين رضى الله عنها، جرير والفرزدق وجميل وكثير ونصيب، فمكثوا أياما ثم أذنت لهم، فدخلوا عليها، فقعدت حيث تراهم ولا يرونها وتسمع كلامهم، ثم أخرجت وصيفة لها وضيئة قد روت الأشعار والأحاديث، فقالت أيكم الفرزدق؟ فقال، هأنذا، فقالت : أنت القائل:

هما دلتانى من ثمانين قامة ... كما انحط بازٌ أقتم الريش كاسره
فلما استوت رجلاى بالأرض قالتا ... أحيٌّ يُرجّى، أم قتيل نحاذره
فقلت ارفعوا الأمراس لا يشعروا بنا ... وأقبلت فى أعجاز ليل أبادره
أبادر بوابين فدو كلابنا ... وأحمر من ساج تبص مسامره

قال نعم. قالت فما دعاك إلى إفشاء سرها وسرك؟ هلا سترت عليك وعليها؟ خذ هذه الألف والحق بأهلك! ثم دخلت علي مولاتها، وخرجت، فقالت أيكم جرير؟ قال: هأنذا قالت : أنت القائل:

طرقتك صائدة القلوب وليس ذا ... وقت الزيارة فارجعي بسلام
تجرى السواك على أغر كأنه ... بردٌ تحدر من متون غمام

قال : نعم، قالت أو لا أخذت بيدها، وقلت لها ما يقال لمثلها؟ أنت عفيف وفيك ضعف! خذ هذه الألف والحق بأهلك. ثم دخلت علي مولاتها، وخرجت، فقالت أيكم كثير؟ قال هأنذا، فقالت ، أنت القائل:

وأعجبني يا عز منك خلائق ... كرام إذا عُدَّ الخلائق أربع
دنوك حتى يدفع الجاهل الصِّبا ... ودفعك أسباب المنى حين يطمع
فوالله ما يدرى كريم مماطل ... أينساك إذ باعدت أو يتضدع

قال نعم! قالت ملحت وشكلت، خذ هذه الألف والحق بأهلك، ثم دخلت علي مولاتها وخرجت، فقالت، أيكم نصيب؟ قال هأنذا، قالت، أنت القائل:

ولولا أن يقال صبا نصيب ... لقلت بنفسى النشأ الصغار
بنفسى كل مهضوم حشاها ... إذا ظلمت فليس لها انتصار

قال : نعم. فقالت: ربيتنا صغارا ومدحتنا كبارا، خذ هذه الألف والحق بأهلك.

ثم دخلت علي مولاتها وخرجت فقالت: ياجميل! مولاتى تقرئك السلام، وتقول لك، والله مازلت مشتاقة لرؤيتك منذ سمعت قولك:

ألاليت شعري هل أبيتن ليلة	بوادى القرى إنى إذا لسعيد
يقولون جاهد يا جميل بغزوة	وأى جهاد غيرهن أريد
لكل حديث بينهن بشاشة	وكل قتيل عندهن شهيد

جعلت حديثنا بشاشة، وقتلانا شهداء، خذ هذه الألف والحق بأهلك.

وأيا ما كان الرأى فى القيمة الفنية للآراء النقدية الواردة فى هذه الرواية، وهى آراء تقوم فى معظمها، على رد فعل «عاطفى» أول، تجاه النص، وعلى ترضية اجتماعية للشعراء من سيدة تعطف عليهم جميعا، فإن مناخ إدارة الحوار، ومكانة السيدة التي تستضيفه، ونوع الغزل الذى تسمح به وتثيب عليه، وتقترح مزيدا من الجرأة علي بعض نصوصه، كل هذا يبين إلى أى حد كان فن الشعر والحوار حوله، قد حطم كثيرا من أسوار التزمت، وأبان أنه لا تناقض بين العناية بالنص المعجز، والعناية بالنص الجميل، وأن الاهتمام بجمال النص وفنيته لم يتوقف علي الشعراء وحدهم وانما امتد الي كل طبقات المجتمع بما فى ذلك العلماء الورعون ولم يتوقف الاهتمام على الرجل المسلم بل شمل المرأة المسلمة كذلك كما رأينا فى الرواية السابقة. إن بعض الروايات فيما يتصل بعلاقة المرأة المسلمة بفن الجمال الشعرى تذهب الى مدى أبعد بكثير مما يرد علي الذهن للوهلة الأولى، ولنتأمل هذه الرواية التي ترويها كتب الأدب

القديم، حول عالم ورع في صدر الإسلام هو الشعبي، وأمير مجاهد هو مصعب بن الزبير حفيد أبي بكر الصديق وزوجة ذلك الأمير، عائشة بنت طلحة، أحد العشرة المبشرين بالجنة، «حكى الشعبى أنه دخل المسجد فإذا بمصعب بن الزبير علي سرير والناس عنده فسلم وهم بالانصراف، فأستدناه مصعب، ودعاه أن يتبعه إذا قام. قال الشعبي: فجلس قليلا ثم نهض إلى دار موسى بن طلحة وأنا أتبعه، ثم دعاني إلى الدخول فدخلت معه إلى حجرته ووقفت فالتفت إلى وقال : ادخل ، فدخلت معه وسمعت حركة فكرهت الجلوس، ولم يأمرني بالانصراف، وإذا بجارية تناديني: ياشعبي! إن الأمير يأمرك أن تجلس فجلست علي وسادة ورفعت الستائر، فإذا أنا بمصعب بن الزبير، ثم رفعت ستائر أخرى فإذا أنا بعائشة بنت طلحة، فلم أر زوجا قط كان أجمل منها، فقال مصعب: يا شعبي! هل تعرف هذه؟ قلت سيدة نساء المسلمين، عائشة بنت طلحة!... قال: لا، ولكن هذه ليلى التي يقول فيها الشاعر:

ومازلت من ليلى لَدُن طُرَّ شاربي	إلى اليوم أخفي حبها وأداجنُ
وأحمل في ليلى لقوم ضغينة	وتُحمل في ليلى عليَّ الضغائنُ

ثم قال: إذا شئت فقم، قال الشعبي: فلما كان العشي، ذهبت إلى المسجد، فإذا هو جالس علي سريره. فاستدناني حين رآني حتي وضعت يدي علي مرافقه ثم مال إليَّ فقال: هل رأيت مثل ذلك

الإنسان قط؟ قلت: لا والله!.. فسألني: أفتدرى لم أدخلناك؟ قلت: لا، قال: لتتحدث بما رأيت. ثم التفت إلى عبد الله بن أبى فروة أن يعطينى عشرة آلاف درهم وثلاثين ثوبا. قال الشعبى فما انصرف أحد بمثل ما انصرفت به، عشرة آلاف درهم، وثلاثون ثوبا، ونظرة من عائشة بنت طلحة.

ولا تحتاج الرواية لكثير من التأمل لندرك مدى أهمية فن الجمال القولى، الذى يعكس مظاهر الجمال الأخرى فى الكون، ومدى الإدراك العميق، بأن الفن فنٌّ، ينبغى التفريق بينه وبين «الفعل» الذى ينصرف إليه التأثيم والحرج، وأنه من خلال هذه الروح المتفتحة للمسلمين الأوائل، وجد المناخ الملائم لازدهار الشعر ونقده معا فى صدر الإسلام.

***

وإذا كان هذا القدر من التفتح وحرية التفكير، قد أعطى للشعر حتي الغزلى منه فرصته للنمو والإزدهار فى صدر الإسلام وجعل من أئمة العلماء والمحدثين والمفسرين والفقهاء رواة ونقادا له، فإن هؤلاء العلماء أنفسهم ومن بعدهم تلاميذهم قد أحسنوا الإفادة من هذا الشعر الذى هو ديوان العرب وحافظ لغتهم فى تعميق فهم جماليات النص القرآنى ذاته، فابن عباس الذى رأيناه يحتفى بغزليات ابن أبى ربيعة، هو الذى رد على كل الأسئلة التي وجهت إليه

حول غريب القرآن بأبيات من الشعر الجاهلي، لم يمنعه من حفظها وترديدها والاستشهاد بها في هذه المواطن المقدسة، اشتمالها على قبلة هنا أو نظرة هناك، أو حديثها عن مغامرة خيالية يعلم سامعها وقائلها معا أنها ضرب من النسيج الفني الجميل، لا من الفعل والاعتراف، وأنها صادرة عن أناس في كل واد يهيمون بفضل ما أودعه الله فيهم من طاقة خيالية مجنحة، وأن من فضل صنيعهم هذا أن الناس يقبلون علي كلامهم الجميل فيحفظونه، ويحفظون اللغة وطرائق تعبيرها معا، فيكون لجوء العلماء إليها واستعانتهم بكلام الشعراء دون تزمت أو حرج.

يتصدى أحد السائلين لواحد من أئمة علماء التفسير والتوحيد في القرنين الثاني والثالث الهجري، هو أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت ٢٠٨ هـ) لكي يسأله عن صورة تشبيهية في القرآن الكريم تستوقفه، هي قوله تعالي في وصف نباتات النار (طلعها كأنه رؤوس الشياطين) وكان مصدر الغرابة في نفس السائل نابعا من أننا نعلم أن التشبيه عادة يقيس مجهولا إلى معلوم ليقربه من نفوسنا، فإذا أرت أن تصور لسامع صورة شيء لم يره طولا أو ضخامة أو قصرا شبهته له بشيء يراه في حياته اليومية، فتستقر الصورة الغائبة في وعيه الحاضر، ولكن التشبيه القرآني هنا يصور نبات النار ونحن لم نره برؤوس الشياطين التي لم نرها أيضا. فكيف يكون المشبه به

شيئا غائبا غير مألوف، ورد عليه أبو عبيدة علي الفور بأن هذه طريقة من طرق العرب البليغة فى التعبير عندما تحاول أن توقع تأثيرا هائلا غير محدود فى النفس، فيكون المشبه به نفسه غير محدود، واستشهد له بقول امرئ القيس:

أيقتلنى والمشرفى مضاجعى ومسنونة رزق كأنياب أغوال

حيث جاء تهديد امرئ القيس لعدوه الذى يطمع فى أن يقتله هنا بأنه يملك السيف «المشرفى» ويملك سهاما حادة زرقاء كأنها أنياب الغول، والغول فى الواقع كائن خرافى لا وجود له، وقنع الرجل بالاجابة وانصرف، لكن أبا عبيدة نفسه رأى أن القضية تحتاج إلى مزيد من بيان فانصرف إلى التعبيرات المماثلة فى القرآن يفسرها بيانيا ويقيسها إلى الشعر العربى، فكان من وراء ذلك أن ألف كتابا سماه «المجاز» اعتبره الدارسون بداية التأليف فى علوم البلاغة كلها.

والذى يعنينا علي نحو خاص هو هذا البيت الذى استشهد به هذا العالم المفسر الورع فى الرد على سائله، وكان فى الواقع بداية التأليف فى علم كامل من علوم القرآن. فهذا البيت هو جزء من صورة من «الغزل الفاحش» أو مغامراته القولية لامرئ القيس. وفيها يصور تسرب العاشق إلى معشوقته بعد أن نام أهلها فى خفة كأنه حباب الماء يعلو بعضه بعضا، وكيف أن بعلها مغيظ ويتربص به

ليقتله لكنه لا يستطيع:

سموت إليها بعد ما نام أهلها سمو حباب الماء حالا علي حال
يغط غطيط البكر شد خناقه ليقتلني والمرء ليس بقتال
أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

ولا شك أن أبا عبيدة كان قد قرأ القصيدة وحفظها قبل أن يوجه إليه السؤال، وكانت جزءاً من ثقافته، ولو أنه حين نظر إليها، ووجد أن مضمونها هو الغزل الفاحش، منعه تزمته من أن يقرأها أو أن يحفظها، أو قال لنفسه إنه لا يليق بالمفسر المشتغل بعلوم القرآن أن يقرأ مثل هذا الكلام أو يحفظه، لو أنه فعل ذلك، لما أجاب علي سؤال سائله ولما ألف كتابه «المجاز» ولما فتح لعلماء العربية والإسلام من بعده ، فتحا جديدا في علوم القرآن والبلاغة.

وامتد هذا الموقف المتفتح تجاه الثقافة الأدبية والجمالية عند علماء المسلمين فى عصور ازدهارهم، فهاهو قاضى قضاة المسلمين فى نهاية القرن الرابع، العصر الذهبى للحضارة الإسلامية، على بن عبد العزيز الجرجانى (ت ٣٩٢ هـ) مؤلف «تفسير القرآن» و «تهذيب التاريخ» وهو الذى ألف فى الوقت ذاته كتابا يعد من أهم كتب النقد الأدبى عند العرب «الوساطة بين المتنبى وخصومه» عندما يتعرض ذلك القاضى وهو فى صدر رجال الخلافة الإسلامية العظمى لذلك العصر، للمطاعن التي وجهت ضد المتنبى من أعدائه بأن فيه لونا من الضعف فى العقيدة، يقول:

«والعجب ممن ينتقص أبا الطيب، ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة، وفساد المذهب فى الديانة، فلو كانت الديانة عارا علي الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبى نواس من الدواوين ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، وكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليهم بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير أو ابن الزبعرى وأضرابهما، ممن تناول رسول الله ﷺ ، وعاب أصحابه بكما خرسا، ولكن الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر».

إن هذه الإشارة التنظيرية الواضحة من ناقد مثل القاضى الجرجاني علما ودقة وورعا، حددت المبدأ الذى كان قد استنه من قبل علماء الأدب والنقد من المسلمين الأوائل، حين لم يخلطوا بين الجودة الفنية للنص، وما يمكن أن يسمى بالمهابة الدينية أو شبهة التقديس وحين جعلوا الحكم النقدى، علي النص الأدبى، من شأن جماعة متخصصة بهذا الفن تتحقق فيهم شرائطه، قبل أن يقبل من أحدهم حكم أدبى أو فنى، لا يشفع له كونه عالما ورعا فى مجالات أخرى، كما لا ينقص من قدره كونه فنانا محلقا مجنحا فى مجال التعبير الجمالى أيا كان ميدانه، وهاهو مؤرخ الأدب والناقد القدير محمد بن سلام الجمحى (ت ٢٣١ هـ) صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء، يتوقف أمام أشهر مؤرخ للسنة النبوية فى صدر الإسلام،

محمد بن اسحاق (ت ١٥١ هـ) وهو صاحب سيرة ابن اسحاق التي هذبها ابن هشام فيما بعد، يقف أمامه ابن سلام مُجِلًا له في علمه لكنه غير موافق له على الإطلاق، فيما أورده من نصوص شعرية دون علم كاف، بفنون نقد الشعر قبل نقله وإيراده، بل ويتهمه بأنه أفسد الشعر، يقول ابن سلام:

«وكان ممن أفسد الشعر وهجنه، وحمل كل غثاء منه محمد بن اسحاق بن يسار ، مولى آل مخرمة بن المطلب بن عبد مناف، وكان من علماء الناس بالسير، قال عنه الزهري: لا يزال الناس في علم ما بقي مولى آل مخرمه، وكان أكثر علمه بالمغازي والسير وغير ذلك، فقبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر، أتينا به فأحمله، ولم يكن ذلك له عذرا، فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولو شعرا قط، وأشعار النساء فضلا عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعارا كثيرة، وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف ، أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: من حمل هذا الشعر ومن أداه منذ آلاف السنين؟! والله تبارك وتعالى يقول : «فقطع دابر القوم الذين ظلموا» أي لا بقية لهم، وقال في عاد: «فهل ترى لهم من باقية» وقال: «ألم يأتكم نبأ الذين من قبلكم قوم نوح وعاد وثمود والذين من بعدهم لا يعلمهم إلا الله».

إن هذه الروح النقدية الحرة لدى علماء المسلمين ونقادهم والتي لم تمنع قاضى القضاة على بن عبد العزيز الجرجانى من أن يقول إن «الدين بمعزل عن الشعر» ولم تمنع مؤرخ الأدب محمد بن سلام الجمحى من أن يرفض فى حزم... روايات أدبية وردت فى كتاب السيرة النبوية، دون أن يخشى أن يتهم من العامة وأشباههم بالتجرؤ علي مؤلف كتاب له مكانته ومهابته عند كل المسلمين، هذه الروح هي التى دفعت عالما جليلا مثل ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) وقد كان صاحب اسهامات بارزة فى علوم القرآن والسنة ومن مؤلفاته فيها «تأويل مشكل الحديث» و «مشكل القرآن» و «المشتبه من الحديث والقرآن» و «تفسير غريب القرآن» و «غريب الحديث» إلى جانب إسهاماته البارزة فى الأدب فى كتبه الشهيرة مثل «أدب الكاتب» و«عيون الأخبار» و«الشعر والشعراء».... الخ.

دفعته هذه الروح إلى أن يقول فى القرن الثالث الهجرى، وفى قمة ازدهار الخلافة الإسلامية عند حديثه عن دواعى الشعر فى كتابه «الشعر والشعراء»، «وللشعر دواع تحث البطئ وتبعث المتكلف، منها الشراب، ومنها الطرب ، ومنها الطمع، ومنها الغضب، ومنها الشوق» فهو يعد الشراب، وهو عندما يطلق يراد به الخمر، أول دواعى الشعر، وموقف الإسلام من الشراب معروف وواضح، وقد فصله ابن قتيبة نفسه باعتباره فقيها، فى كتب أخرى له وأبان حرمته، ومع ذلك

فقد رصده هنا باعتباره أول دواعي الشعر، إنه بالتأكيد لا يدعو الناس من خلال هذا إلى أن يشربوا لكى يقولوا شعرا، ولكنه يرصد ظاهرة مؤثرة فى فن القول الجميل، وهو نفسه الذى يعد امرأ القيس فى كتابه، أول شعراء الطبقة الأولى، معَ أنه كان يقول عنه، «كان امرؤ القيس ممن يتعهر فى شعره» فهنالك إذن فاصل واضح بين الناحتين عند نقاد المسلمين وكلهم من خيرة العلماء فى مجال الدراسات الدينية، وهناك إذن حرية لحركة الروح الفنية دون تهيب من العامة أو فهم خاطئ لمعنى «التقاليد» وأعتقد أن هذه النزعة هي التى عصمت الأدب العربى فى عصور ازدهاره من أن يقع فى الخطأ الذى وقعت فيه الآداب الأوربية الموازية له، حتى تحول معظم أدبها الي أدب كنسى انطلاقا من الاعتقاد السائد بأن الأدب ينبغى أن يكون صدى مباشرا للدين داعيا الي الفضائل وحاثا عليها وناهيا عن النواقص، وأن يكون سدنة الأدب من ثم هم القساوسة أعلم الناس بالدين وتعاليمه، وأن تكون لغة الأدب المرعية، هى اللاتينية، لغة الكتاب المقدس، ولقد دفع هذا كله طلائع عصر النهضة عندما ثاروا على العصور الوسطى أن لا تكون ثورتهم على الأدب المتجمد المحنط وحده وإنما على الدين الذين يعكس صداه أيضا ، ومن هنا كان التجديد فى الآداب الأوربية قائما علي العودة الي الأدب الاغريقى، وهو فى الواقع أدب الوثنية الذى عرف قبل ظهور

المسيحية.

وأعتقد أن بعض قصار النظر فى عصرنا يسيرون فى طريق مشابه، عندما لا يتأملون الروح التي حكم بها قاضى القضاة علي بن عبد العزيز الجرجانى، أو الفقيه المفسر عبد الله بن قتيبة، فتراهم ينصرفون عن شاعر أو كاتب روائى أو مسرحى لأن «مضامينه» لا تتفق مع ما يدعون اليه مباشرة أو يقبلون علي أديب مغمور لمجرد أنه كتب رواية عن الفضائل أو شعرا عن الجهاد، قد ينطبق عليه قول بن سلام «ليس بشعر انما هو كلام مؤلف معقود بقواف».

وربما يكون سلوك بعض قصار النظر هؤلاء عندما يربطون بين الأدب المتواضع «الملتزم» وبين الدين، يدفع القارئ - دون قصد منهم - الي الطريق الذى دفع اليه قساوسة العصور الوسطى قارئيهم، فتنصرف النفوس عن الأمرين معا، وتبحث عن التجديد فى لون من النتاج الأدبى مضاد للدين، وقد بدأت بالفعل بعض موجات هذا الاتجاه ، مع أن طبيعة التفكير الفني الراقى عند علماء المسلمين كما رأينا، لا تدفع الأديب ولا القارئ أبدا فى هذا الاتجاه ، وانما توجد مصالحه وتناغما روحيا ساميا بين نشدان الخير والجمال فى كل من التعاليم الدينية والأعمال الأدبية.

إن هذه الروح الحرة فى التفكير النقدى عند علماء المسلمين

دربتهم منذ وقت مبكر على ما يسمى «بالتمحيص» وهو أساس الفكر النقدى الراقى فى مستوياته المختلفة، ويمكن للمتتبع لنصوص النقد الأدبى عند العرب أن يرى مستويات من ذلك التمحيص تبدأ من أكبر القضايا وتمتد الي أصغرها، فيعاد النظر فى نسبة النص الى صاحبه أو انتحاله عليه ليدخل النص فى باب الدراسة أو يخرج منها، ويظل التمحيص ممتدا حتى أصغر جزئيات النص ممثلا فى الفعل أو الحرف ومدى ملائمته للموقف والسياق علي النحو الذى تفصله كتب النقد الأدبى والبلاغة وتتبدى بعض مظاهر هذا التمحيص فى طريقة سلاسل الإسناد التي ورثها رواة الأدب عن رواة الحديث النبوى الشريف فإذا كان رواة الحديث قد ابدوا اهتماما كبيرا، بسلسلة الرواية التي انتقل من خلالها حديث ما، وقسموا الرواة الي طبقات من حيث الصحة والتضعيف وأنشأوا لذلك علم الجرح والتعديل ، فإن رواة الأدب كذلك حرصوا فى الروايات الأدبية حتى الصغيرة منها أن يوردوا فى صدر كل رواية سلسلة الأسماء التى تناقلتها جيلا بعد جيل، أو تعدد سلاسل الرواية حول خبر واحد، والذى يتصفح كتابا مثل الأغانى لأبى الفرج، يجد هذه الظاهرة تقع فى كل صفحاته، يقول مثلا عند حديثه عن نقائض جرير ومعاصريه «أخبرنى علي بن سليمان قال حدثنا أبو سعيد السكرى عن الرياشى عن الأصمعى، قال وذكر المغيرة بن جحناء، قال حدثنى

أبى عن أبيه عن جده يحيى بن أعين، وذكر ذلك هشام بن الكلبى قال حدثنى النهشلى من بني مسعود بن خالد بن مالك بن ربعى ابن سلمى بن جندل قال حدثنى سحل بن كسيب بن عمران بن عطاء بن الخطفى، أن جريرا قدم علي الحكم ابن أيوب بن يحيى بن الحكم بن أبى عقيل، وهو خليفة للحجاج يومئذ فمدحه جرير.. الخ فهذه ثلاث روايات يتعاون عليها عشرة رجال وتستدعى معهم أسماء أخرى من عدة أجيال لكي تخبرنا أن جريرا مدح الحكم بن أيوب أحد ولاة الحجاج بن يوسف الثقفى.

ولم تكن هذه طريقة كتاب الأغانى وحده فمعظم كتب التاريخ وتاريخ الأدب القديم تسلك ذلك المسلك وحتي وهى تورد النوادر والطرائف، بل إن بعضهم يكاد يحول سلسلة الإسناد الي مدخل «درامى» للرواية، فهاهو القالى وهو ينقل أحاديث ابن دريد يورد خبرا عاديا فى أحاديثه حول اجتماع حكيمين من حكماء العرب عند مَلك حِمْيَر ومناقشتهما أمامه، ولكنه يورد سند الخبر على النحو التالى:

«حدثنا أبو بكر بن دريد رحمه الله، قال: كان أبو حاتم يضن بهذا الحديث ويقول : ما حدثنى به أبو عبيدة حتى اختلفت اليه مرة وتحملت عليه بأصدقائه من الثقفيين وكان لهم مواخيا، قال حدثنى أبو حاتم قال حدثنى أبو عبيدة، قال حدثنى غير واحد من هوازن من

أولى العلم، وبعضهم قدأدرك أبوه الجاهلية أو جده، قال : اجتمع عامر العدواني، وحممة الدوسي، عند ملك حمير، فقال تساءلا حتى اسمع ما تقولان .. الخ.

وواضح أن توثيق النص الأدبي يحظى بأكبر قدر من العناية حتي ليكاد ذلك التوثيق أن يتحول إلى صناعة وحرفة فى تتبع السلاسل، وطرق الأداء.

وهذه النزعة فى التمحيص هي التي جعلت ناقدا بصيراً مثل ابن سلام الجمحى، يتوخى الدقة فى قبول ما يرد إليه من النصوص الشعرية حتى ولو كان مؤيدا بالإسناد، وجعلته يلجأ إلى ما يسمى بالنقد الداخلى للنص وإلى الحقائق التاريخية الخارجية، فهو حين يتعرض للشعر الذى ورد فيه كلام عن معد بن عدنان يقول « لم يذكر عدنانا جاهلى قط غير لبيد بن ربيعة الكلابى فى بيت واحد قاله، قال:

فإن لم تجد من دون عدنان واحدا ودون معد فلترعك العواذل

وقد روى لعباس بن مرداس السلمى بيت فى عدنان ، قال:

وعك بن عدنان الذين تلعبوا بمذجج حتي طردوا كل مطرد

والبيت مريب، فما فوق عدنان أسماء لم تؤخذ إلا من الكتب والله أعلم بها، لم يذكرها عربى قط، وإنما كان معد بإزاد موسى بن عمران صلى الله عليه أو قبله قليلا ... فنحن لا نقيم فى النسب ما

فوق عدنان، ولا نجد لأولية العرب المعروفين شعرا فكيف بعاد وثمود؟ فهذا هو الكلام الواهن الخبيث، ولم يرو قط عربى منها بيتا واحدا، ولا رواية للشعر، مع ضعف أسره وقلة طلاوته».

والنص النقدى يعتمد على كل وسائل التمحيص العلمى التاريخية واللغوية ويستعين بها فى بصيرة واقتدار، ولقد قادت هذه الجزئيات التمحيصية ابن سلام إلى أن يفجر قضيته الكبرى، وهى «قضية الانتحال» التي دل تفجيرها فى ذلك الوقت المبكر فى القرن الثالث الهجرى، على مدى ما كان يتمتع به العقل العربى الناقد من حرية فى التفكير وعدم إذعان للتقاليد غير الصحيحة ولم يكن من السهل أن يقال لأمة تعتد بالعصبية القبلية الي حد كبير (ولا تزال جزئيا حتي الآن) وتؤيد اعتدادها بالمروى من الشعر الذى يضرب بجذور كل قبيلة ومجدها الي آفاق الزمن الغابر، لم يكن من السهل أن يقال لها إن كثيرا من هذه المرويات منتحل، كتبه الأحفاد ونسبوه الى الأجداد، أو صنعه رواة محترفون يجيدون التقليد لكي يتكسبوا به، لكن ابن اسلام الجمحى صنع هذا عندما قال «فلما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامهاومآثرها، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم، وما ذهب من ذكر وقائعهم، فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار، فقالوا على ألسنة شعرائهم، ثم كانت الرواة بعد فزادوا فى الاشعار التي قيلت، وليس يشكل علي أهل العلم زيادة

الرواة ولا ما وضعوا، ولا ما وضع المولدون وانما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الإشكال.

وابن اسلام عندما يشير إلى «أهل العلم» يعنى المتخصصين فى نقد الشعر، فهو نفسه من قبل قد أخذ علي عالم مثل ابن سحاق من كبار علماء السيرة أنه أفسد الشعر وهجنه، وهو من هنا يشير الى فكرة «التخصص الدقيق» التي ظهرت فى وقت مبكر من تاريخ المعرفة العربية، وإلى أن صناعة «نقد الأدب» ليست صناعة من لا صناعة له، وانما هى محتاجة الى توافر كثير من ألوان المعرفة والخبرة الدقيقة والقدرة على التمييز بين درجات من الجودة والرداءة قد تتشابه فى عينى الرجل العادى، ولم يكن اختيار مصطلح «النقد» للدلالة علي هذا النشاط المعرفى إلا تأكيدا لهذه المفاهيم، فالناقد فى الأصل، هو «الصيرفى» الذى يستطيع التمييز فى سرعة أو مهارة بين الدرهم الجيد والدرهم الردئ فينقد هذا من ذاك ولقد كان الشاعر العربى القديم يشبه ناقته التي يتناثر الحصى بين يديها أثناء رحلتها فى الصحراء، بذلك الصيرفى الناقد الذى تتناثر الدراهم بين يديه وتتشكل فى تصنيف نقدى بارع حين يقول:

تنفى يداها الحصى فى كل هاجرة   نفى الدراهيم تنقاد الصياريف

ومن هنا فقد ألح علماء «النقد» على أن هذه الصناعة تحتاج الي

كثير من ألوان المعرفة والدربة حتي يستطيع الانسان أن يكون ناقدا خبيرا يميز بين جيد النصوص ورديئها، كما يحتاج الى نفس القدرة في مجالات أخرى، لكي يكون خبيرا في التفريق بين أنواع الجواهر، أو في التمييز بين درجات الصوت المتقاربة، أو الوصول الي درجة الخبرة في عالم الخيول، أوفي صنوف الزرع والنحل، وغيرها من العلوم والفنون ، أو كما يقول ابن سلام «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان... وقال قائل لخلف الأحمر: إذا سمعت أنا بالشعر استحسنه فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك، قال : إذا أخذت درهما فاستحسنه، فقال لك الصراف إنه رديء، فهل ينفعك استحسانك إياه؟

وهذا المعنى ألح عليه النقاد من بعد ابن سلام، يقول الآمدي: ثم إن العلم بالشعر قد خص بأن يدعيه كل أحد ، وأن يتعاطاه من ليس من أهله، فلم لا يدعى أحد هؤلاء المعرفة بالعين والورق (الذهب والفضة) والخيل والسلاح والبز والطيب وأنواعه.

وهذه النزعة هي التي أفرزت في تراثنا النقدي مجموعة كبيرة من النقاد المتخصصين، اعتصموا جميعا بفكرة الثقافة والدربة وحرية النظر والتأمل وتوسيع الآفاق أمامهم فاستفادوا من فروع الثقافة

العربية المختلفة، وأفاد كثير منهم من الثقافات الإنسانية الأخرى فى لغاتها الأصلية أو فى ترجماتها كما كان الشأن مع الجاحظ وقدامة وعبد القاهر وحازم القرطاجنى على سبيل المثال، ومزج كثير منهم بين الأدب والفنون الأخرى كما صنع أبو الفرج الأصبهانى فى مزج عوالم الغناء والموسيقى والشعر، وكما صنع الجاحظ فى التقريب بين فنون المحاكاة والتمثيل والأدب، وكما صنع عبد القاهر فى الاستفادة من الفنون الجميلة كالنحت والنقش والتصوير والصياغة، واقتراب الشعر منها جميعا فى جوهر «نظم» الفن.

ولا يكتمل الاقتراب الصحيح من تصور جهد هؤلاء النقاد الرواد إلا من خلال القراءة لبعض نصوصهم النقدية وهذا ما سنحاول أن نقدمه فى الصفحات التالية :

الجزء الأول

نصوص نقدية تراثية

النص الأول

من كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة

قال أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة رحمه الله هذا كتاب ألفته فى الشعر أخبرت فيه عن الشعراء وزمانهم وأقدارهم وأحوالهم فى أشعارهم، وقبائلهم وأسماء آبائهم، ومن كان يعرف باللقب أو الكنية منهم، وعما يستحسن من أخبار الرجل ويستجاد من شعره وما أخذته العلماء عليهم من الغلط والخطأ فى ألفاظهم وما سبق اليه المتقدمون فأخذه عنهم المتأخرون وأخبرت فيه عن أقسام الشعر وطبقاته وعن الوجوه التى يختار الشعر عليها ويستحسن لها إلى غير ذلك مما قدمته فى هذا الجزء الأول وكان قصدى للمشهور من الشعراء الذين يعرفهم جل أهل الأدب والذين يقع الاحتجاج بأشعارهم فى الغريب والنحو فى كتاب الله عز وجل وحديث الرسول ﷺ فأما من خفى اسمه وقل ذكره وكسد شعره فما أقل من هذه الطبقة – إذ كنت لا أعرف منهم إلا القليل ولا أعرف لذلك القليل أخبارا – وإن كنت أعلم أنه لا حاجة بك إلى أن أسمى لك أسماء لا أدل عليها بخبر أو زمان أو نسب أو نادرة أو بيت يستجاد أو يستغرب ولعلك تظن رحمك الله إنه يجب على من ألف مثل كتابنا هذا

أن لا يدع شاعرا قديما ولا حديثا إلا ذكره ودلك عليه أو تقدر أن يكون الشعراء بمنزلة رواة الحديث والأخبار والملوك والأشراف الذين يبلغهم الإحصاء ويجمعهم العدد. والشعراء المعروفون بالشعر فى قبائلهم وعشائرهم فى الجاهلية والإسلام أكثر من أن يحيط بهم محيط أو يقف من وراء عددهم واقف، ولو أنفد عمره فى التنقير عنهم واستفرغ مجهوده فى البحث والسؤال. ولا أحسب أحدا من علمائنا استغرق شعر قبيلة حتي لم يفته منها شاعر إلا عرفه ولا قصيدة إلا رواها * حدثنى سهل بن محمد عن الأصمعى عن كردين[1] . ابن مسمع[2] قال جاء فتيان الي أبى ضمضم بعد العشاء فقال لهم ما جاء بكم يا خبثاء قالوا جئناك نتحدث قال كذبتم بل قلتم كبر الشيخ وتبلغته[3] السن عسى أن نأخذ عليه سقطة فأنشدهم لمائة شاعر كلهم إسمهم عمرو قال الأصمعى: فعددت وخلف الأحمر فلم نقدر علي أكثر من ثلاثين. هذا ما حفظه أبو ضمضم ولم يكن بأروى الناس وما أبعد أن يكون من لا يعرفه من المسمين بهذا الاسم أكثر ممن عرفه، هذا الى من سقط شعره من شعراء القبائل ولم يحمله إلينا العلماء والرواة * حدثنى أبو حاتم عن الأصمعى قال كان ثلاثة إخوة من بني سعد لم يأتوا الأمصار ذهب رجزهم يقال لهم نذير

---

(١) بكاف مكسورة وراء ساكنة ثم دال مهملة مفتوحة.

(٢) بوزن منبر.

(٣) أجهدته.

ومنذر ومنذر[1]، ويقال إن قصيدة رؤبة التي أولها . وقاتم الأعماق لنذير، ولم أعرض فى كتابى هذا إلا من كان الأغلب عليه الشعر فقد رأيت من ألف فى هذا الفن كتابا يذكر من الشعراء من لم يعرف بالشعر ومن لم يقل منه إلا النبذ اليسيرة كابن شبرمة القاضى وسليمان بن قتة المحدث ولو قصدنا لذكر أمثال هؤلاء فى الشعر لذكرنا أكثر الناس لأنه قل أحد به أدنى مسكة من أدب وأدنى حظ من طبع إلا وقد قال من الشعر شيئا ولا حتجنا أن نذكر صحابة رسول الله ﷺ وقوما كثيرا من حملة العلم ومن الخلفاء والأشراف ونجعلهم فى طبقات الشعراء – ولم أقصد فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره بل نظرت بعين العدل علي الفريقين وأعطيت كُلاً حقَّه ووفرت عليه حظه فإنى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه موضع متخيره ويرذل الشعر الرصين ولاعيب له عنده إلا أنه قيل فى زمانه ورأى قائله ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوما دون قوم بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده وجعل كل قديم منهم حديثا فى عصره وكل شريف خارجيا[2] . فى أوله فقد كان جرير والفرزدق

---

(١) الأول بصيغة اسم الفاعل والثانى بصيغة اسم المفعول.

(٢) من يسود بنفسه من غير أن يكون له قديم.

والأخطل يعدون محدثين. وكان أبو عمرو ابن العلاء يقول لقد نبغ هذا المحدث وحسن حتي لقد هممت بروايته ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخزيمى والعتابى والحسن بن هانئ فكل من أتى بحسن قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا عليه به ولم يضعه عندنا تأخر قائله ولا حداثة سنه كما أن الردئ إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه.

أقسام الشعر

قال أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة رحمه الله تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب، ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه كقول القائل[1] :

في كفه خيزران ريحه عبق[2] من كف أروع[3] في عرنينه[4] شمم[5]

يغضى[6] حياء ويغضى من مهابته فلا يكلم إلا حين يبتسم

---

(١) هما للفرزدق من قصيدة طويلة يمدح على بن الحسين بن على رضى الله عنهم أولها:

هذا ابن خير عباد الله كلهم ** هذا التقى النقى الطاهر العلم

(٢) بفتح المهملة وكسر الموحدة صفة مشبهة من قولهم عبق به الطيب بالكسر إذا لزق.

(٣) الذى يعجبك حسنه من الرجال.

(٤) الأنف.

(٥) ارتفاع الأنف وذلك دلالة علي الشرف.

(٦) أدناء الجفون.

لم يقل أحد في الهيبة أحسن منه وكقول أوس بن حجر :

أيتـهـا النفس أجـملي جـزعـا ... فـان مـا تحـذرين قـد وقـعـا

لم يتبدئ أحد مرثية بأحسن منه وكقول أبي ذؤيب :

والنفس راغـبـة إذا رغـبـتـهـا ... وإذا تـرد إلـى قـلـيـل تـقـنـع

وقال حدثني الرياشي عن الأصمعي أنه قال هذا أبرع بيت قالته العرب وكقول حميد ابن ثور:

أرى بصري قد رابني بعد صحة ... وحـسـبـك داء أن تصح وتسلمـا

لم يقل أحد في الكبر أحسن منه وكقول النابغة:

كليني(١) لهم يا أميمة ناصب(٢) ... وليل أقـاسـيـه بطيئ الكواكب

لم يبتدئ أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أعرب ومثل هذا في الشعر كثير وليس للإطالة به في هذا المعنى وجه وستراه عند ذكرنا أخبار الشعراء، وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلا كقول القائل:

ولمـا قـضـينا من منى كل حـاجـة ... ومـسـح بالأركـان من هو مـاسح
وشـدت على دهم المطايا رحـالنا ... ولم ينظر الغـادي الذي هو رائح
أخـذنا بأطراف الأحـاديث بيننا ... وسـالت بأعناق المطي الأباطح

هذه الألفاظ كما نرى أحسن شيء مخارج ومقاطع وأن نظرت الى ما تجبها وجدته: لما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان، وعلونا ابلنا الأنقياء ومضى الناس لا ينظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث وسارت المطي في الأباطح.

وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه مثل قول القائل :

---

(١) دعيني.
(٢) متعب.

هل بالديار أن تجيب صمم لو أن حيا ناطقا كلم(١)
بابى الشباب الأقوزين ولا تغبط أخاك أن يقال حكم

والعجب عندى من الأصمعى حين أدخله فى متخيره وهو شعر ليس بصحيح الوزن ولا حسن اللفظ ولا لطيف المعنى ولا أعرف فيه شيئا يستحسن إلا قوله :

النشر مسك والوجوه دنا نير وأطراف الأكف عنم(٢)

ويستجاد فيه أيضا :

ليس علي طول الحياة ندم ومن وراء المرء ما يعلم

وكان الناس يستجيدون قول الأعشى:

وكأس شربت على لذة وأخرى تداويت منها بها

إلى أن قال أبو نواس :

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء وداونى بالتي كانت هي الداء

فزاد فيه معنى اجتمع له به الحسن فى صدره وفى عجزه فللأعشى فضل السبق عليه ولأبى نواس فضل الزيادة عليه وقال الرشيد للمفضل اذكر لى بيتا يحتاج الي مقارعة الأذهان وفى إخراج خبئة ثم دعنى واياه فقال أتعرف بيتا أوله أعرابى فى شملته هاب من نومته كأنما ورد علي ركب جرى فى أجفانهم الوسن فظل يستنفزهم بعنجهية(٣) البدو وتعجرف(٤) الشدو(٥) وآخره مدني رقيق

---

(١) جرح يعنى جرح الفؤاد بذكر حال الأحبة وما صاروا إليه من تفرق الشمل بعد الاجتماع.

(٢) شكرة حجازية بها ثمرة حمراء يشبه بها البنان المخضوب.

(٣) الكبر والعظمة. (٤) الجفوة فى الكلام.

(٥) التغنى بالشعر والترنم فيه.

غذى بماء العقيق قال لا أعرفه قال هو بيت جميل.

ألا أيها الركب النيام ألا هبوا.

ثم أدركته رقة الشوق فقال. أسائلكم هل يقتل الرجل الحب.

قال له أفتعرف أنت بيتا أوله أكثم بن صيفى فى أصالة الرأى ونبل العظة وآخره بقراط لمعرفته بالداء والدواء قال قد هولت علي فليت شعرى بأى مهر تفترع[1] عروس هذا الخدر قال بإنصافك وإنصاتك وهو بيت الحسن بن هانئ: .

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء ... وداونى بالتى كانت هي الداء

وسمعت بعض أهل العلم يقول إن مقصدَ القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن[2] والآثار فشكا وبكى وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن علي خلاف ما عليه نازلة المدر لانتجاعهم الكلأ وانتقالهم من ماء الي ماء وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الشوق وألم الوحدة والفراق وفرط الصبابة ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ويستدعى به إصغاء الأسماع اليه، لأن النسيب قريب من النفوس لايط بالقلوب لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء فليس يكاد يخلو أحد من أن يكون متعلقا منه بسبب وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق فرحل فى شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل

---

(١) تتزوج. (٢) آثار الناس.

وإنضاء الراحلة والبعير فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وزمام التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير بدأ فى المديح فبعثه على المكافآت وهزه على السماح وفضله علي الأشباه وصغر فى قدره الجزيل، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام ولم يطل ويمل السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد فقد كان أحد الرجاز أتى نصر بن سيار إلى خراسان فمدحه بأرجوزة تشبيبها مائة بيت ومديحها عشرة أبيات فقال نصر: والله ما تركت كلمة عذبة ولا معني لطيفا إلا وقد شغلته عن مديحى بتشبيبك فإن أردت مديحى فاقتصد فأتاه فأنشده:

هل تعرف الدار لأم عمرو دع ذا وحبر مدحة فى نصر

فقال نصر: لا هذا ولا ذاك ولكن بين الأمرين وقيل لعقيل بن علفة: لم لا تطيل الهجاء فقال: يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق وقيل لأبى المهوس: لم لا تطيل الهجاء قال: لم أجد المثل السائر إلا بيتا واحد. وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام فيقف علي منزل عامر ويبكى عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا علي المنزل الدائر والرسم العافى أو يرحل على حمار وبغل فيصفهما لأن المتقدمين رحلوا علي الناقة والبعير أو يرد علي المياه العذبة الجوارى لأن المتقدمين وردوا علي الأواجن الطوامى أو يقطع الي الممدوح منابت النرجس والورد والآس لأن

المتقدمين جروا علي قطع منابت الشيح والحنوة والعرار. قال خلف الأحمر: قال لى شيخ من أهل الكوفة: أما عجبت أن الشاعر قال: أنبت قيصوما وجثجانا. فاحتمل له وقلت أنبت آجاصا وتفاحا فلم يحتمل لى؟ وليس له أن يقيس علي اشتقاقهم فيطلق ما أطلقوا. قال الخليل بن أحمد: أنشدنى شيخ من أهل الكوفة: ترافع العز بنا فارتفعا. فقلت له ليس هذا شيئا فقال لم جاز للعجاج أن يقول: تقاعس العز بنا فانقعسا. ولا يجوز لى ؟ ومن الشعراء المتكلف والمطبوع فالمتكلف هو الذى قوم شعره بالثقاف[1]. ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر كزهير والحطيئة وكان الأصمعى يقول: زهير والحطيئة وأمثالهما من الشعراء عبيد الشعر لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين. وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولى المنقح المحكك، وكان زهير يسّمى كبير قصائده الحوليات قال سويد بن كراع يذكر تنقيحه شعره:

أبيت بأبواب القوافى كأنما ... اصادى(٢) بها سربا(٣)من الوحش نزعا(٤)
أكالؤها(٥) حتي أعرس(٦) بعد ما ... يكون سحيرا أو بعيدا فاهجعا
اذا خفت ان تروى(٧) على رددتها ... وراء التراقى(٨) خشية أن تطلعا
وجشمني خوف ابن عفان ردها ... فثقفتها(٩) حولا جريدا(١٠) ومربعا
وقد كان فى نفسى عليها زيادة ... فلم أر إلا أن أطيع وأسمعا

---

(١) هو فى الأصل ما تسوى به الرماح. (٢) أداجى وأدارى.
(٣) القطيع من الظباء والنساء وغيرها.
(٤) نزعت إلى مرعاها أى حنت إليه. (٥) أحرسها وأرقبا - أرقبها.
(٦) أدخل فى وقت التعريس وهو آخر الليل. (٧) تنطوى دونى.
(٨) جمع ترقوة وهي مقدم الحلق فى أعلى الصدر.
(٩) نقحها وأصلح فيها. (١٠) تاما كاملا.

وقال عدى بن الرقاع :

وقصيدة قد بت أجمع بينها حتى أقوم ميلها وسنادها(1)
نظر المثقف فى كعوب قناته حتى يقيم ثقافه منتادها(2)

والشعر دواع تحث البطئ وتبعث المتكلف منها الشراب ومنها الطرب ومنها الطمع ومنها الغضب ومنها الشوق وقيل للحطيئة: من أشعر الناس؟ فأخرج لسانا دقيقا كأنه لسان حية فقال: هذا إذا طمع. وقال أحمد بن يوسف لأبى يعقوب الخزيمى: مدائحك فى منصور بن زياد يعنى كاتب البرامكة أشهر من مراثيك فيه وأجود قال: كنا إذ ذاك نقول علي الرجاء ونحن اليوم نقول علي الوفاء وبينهما بون بعيد وهذه عندى قصة الكميت فى مدحه بنى أمية وآل أبى طالب فإنه يتشيع وينحرف عن بنى أمية بالرأى والهوى وشعره فى بنى أمية أجود من شعره فى الطالبين ولا أرى علة ذلك الا قوة أسباب الطمع وإيثار عاجل الدنيا على آجل الآخرة. وقيل لكثير كيف تصنع يا أبا صخر إذا عسر عليك الشعر قال أطوف الرباع(3) المحيلة(4) والرياض المعشبة فيسهل علي أريضه ويسرع إلى أحسنه ويقال ما استدعى شارد الشعر بمثل الماء الجارى والشرف العالى والمكان الخصر(5) الخالى وقال عبد الملك لأرضاة بن سهية: هل

---

(1) اختلاف الرديفين. (2) معوجها.

(3) جمع ربع وهو الحلة.

(4) التي أتى عليها أحوال وليس فيها قاطن.

(5) بفتح الخاء وصاد مكسورة البارد.

تقول اليوم شعرا؟ قال كيف أقول وأنا لا أشرب ولا أطرب ولا أغضب وانما يكون الشعر بواحدة من هذه. وقيل للشنفرى حين أسر: أنشد فقال الإنشاد علي حال المسرة ثم قال :

فــلا تدفنوني إن دفنني مــحـــرم　　عليكم ولكن خامري(١) أم عـامـر
اذا حملوا رأسي وفي الرأس أكثري　　وغـودر عند الملتقى ثم سائري(٢)
هنالك لا أرجــو حـيـاة تسـرني　　سمير الليالي مبسلا(٣) بالجرائر(٤)

والشعر أوقات يبعد فيها قريبه ويستصعب فيها ريضه[٥] وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات ولا تعرف لذلك علة إلا من عارض يعرض علي الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم وكان الفرزدق يقول أنا أشعر تميم عند تميم وربما أتت على ساعة ونزع ضرس أهون علي من قول بيت. والشعر أوقات يسرع فيها آتيه[٦] . ويسمح فيها أبيه منها أول الليل قبل تغشي الكرى ومنها صدر النهار قبل الغذاء ومنا يوم شرب الدواء ومنها الخلوة في المجلس وفي المسير وبهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكاتب وقالوا في شعر النابغة الجعدي حمار بواف ومطرف بالآف. ولا أرى غير الجعدي في هذا الحكم إلا كالجعدي ولا أحسب أحداً من أهل المعرفة والتميز نظر بعين العدل وترك طريق التقليد يستطيع أن يقدم

---

(١) استتري وأم عامر اسم الضبع وهو مثل يضرب.
(٢) باقي جسدي وسائر كل شيء باقية وليس جميعه كما يغلط به نبه عليه الحريري في درة الغواص.
(٣) مهلكا.　　(٤) جمع - جريرة الذنب.
(٥) سهلة .　　(٦) وسيلة.

أحدا من المتقدمين المكثرين علي أحد إلا أن يرى الجيد فى شعره أكثر منه فى شعر غيره ولله در القائل أشعر الناس من أنت فى شعره حتى تفرغ منه وكان العتبى أنشد مروان بن أبى حفصة لزهير فقال هذا أشعر الناس ثم أنشده للأعشى فقال بل هذا أشعر الناس ثم أنشده لامرئ القيس فكأنما سمع به غناء على الشراب فقال امرؤ القيس والله أشعر الناس وكل العلم محُتاج الى السماع وأحوجه الي ذلك علم الدين ثم الشعر لما فيه من الأسماء الغريبة واللغات المختلفة والكلام الوحشى وأسماء الشجر والنبات والمواضع والمياه.

النص الثانى

غرامة على الشاعر الردئ

من أحاديث ابن دريد

رواية أبى على القالى فى كتاب الأمالى

قال الأصمعي: نزلت بقوم من غنى مجتورين هم وقبائل من بني عامر بن صعصعة فحضرت ناديا لهم وفيهم شيخ طويل الصمت عالم بالشعر وأيام الناس يجتمع إليه فتيانهم ينشدونه أشعارهم فإذا سمع الشعر الجيد قرع الأرض قرعة بمحجن في يده فينفذ حكمه علي من حضر ببكر للمنشد، وإذا سمع ما لا يعجبه قرع رأسه بمحجنه فينفذ حكمه عليه بشاة إن كان ذا غنم وابن مخاض إن كان ذا إبل، فإذا أخذ ذلك ذبح لأهل النادى فحضرتهم يوما والشيخ جالس بينهم فأنشد بعضهم يصف قطاة :

غدت فى رعيل ذى أداوى مَنُوطةٍ بلباتها مَربوعة(١) لم تُمرَّخ
إذا سريخُ عطّت مجال سراته تمطت فحطت بين أرجاء سريخ(٢)

فقرع الأرض بمحنه وهو لا يتكلم، ثم أنشده آخر يصف ليلة :

---

(١) تلبن.
(٢) أرض واسعة.

كأن شميط الصبح فى أخرياتها ملاءٌ ينقى من طيالسة خُضْرِ
تخال بقاياها التي أسأر الدجى تُمدُّ وشيعا فوق أردية الفَجر

فقام كالمجنون مصلتا سيفه حتي خالط البرك[1]، فجعل يضرب يمينا وشمالا وهو يقول:

لا تفرغن فى أذنى بعدها ما يستفز فأريك فقدها
إنى إذا السيف تولى نَدَّها لا أستطيع بعد ذلك ردَّها

شاعر لكل العصور

مات المهلب بمرو الرُّوذ بخراسان، وكانت ولايته أربع سنين، فقال نهارُ بن توسعة:

ألا ذهب الغزو المقرب للغنى ومات الندى والحزم بعد المُهلبِ
أقاما بَمرْوِ الروذ رهن ضريحه وقد غُيِّبا عن كل شرقٍ ومغربِ

ثم ولى بعده قُتيبة بن مسلم، فدخل عليه نهارٌ فيمن دخل وهو يعطى الناس العطاء، قال: من أنت؟ قال: نهار بن توسعة، قال: أنت القائل فى المهلب ما قلت؟ قال: نعم ، وأنا القائل:

وما كان مُذ كُنا ولا كان قبلنا ولا كائنٌ من بعد مثل ابن مسلم
أعم لأهل الشرك قتلا بسيفه وأكثر فينا مغنما بعد مغنم

---

(١) الإبل المجتمعة.

قال: إن شئت فأقلل، وإن شئت فأكثر، وإن شئت فاحمد، وإن شئت فذُم، لا تصيب منى خيرا أبدا، يا غلام، أقرض اسمه من الدفتر، فلزم منزله حتى قتل قتيبة وولى يزيد، فدخل عليه وهو يقول:

إن كان ذنبى يا قتيبة أننى مدحتُ أمرا قد كان فى المجد أوحدا
أبا كل مظلوم ومَنْ لا أبا لهُ وغَيث مُغيثات أطلن التلدُّدا
فشانك إن الله إن سُؤت مُحسنٌ إلىَّ إذا أبقى يزيد ومَخْلدا

قال: احكم، قال: مائة ألف درهم فأعطاها إياها. وقال أبو عبيدة مرة أخرى: بل كان الممدوح مخلد بن يزيد، وكان خليفة أبيه علي خرسان، فكان نهار يقول بعد موته: رحم الله مخلدا فما ترك لى بعده من قول.

عندما يكون الشاعر راوية نفسه

قال الهيثم بن عدى : أنشدنى مُجالد بن سعيد شعرا أعجبنى فقلت له من أنشدك؟ قال: كنا يوما عند الشّعبى فتناشدنا الشعر، فلما فرغنا قال الشعبي: أيكم يُحسن أن يقول مثل هذا؟ وأنشدنا:

أعَـيْنَى مـهـلا طالمـا لـم أقل مَـهْـلا	ومـا سَـرَفـا مـالآن قُلتُ ولا جـهـلا
وإن صـبـا ابن الأربعـين سـفـاهةٌ	فكيف مع اللاتى مُـثلت بهـا مَـثـلا
يقـول لى المُـفـتى وهُنّ عَـشِـيّـةً	بمكّة يَسْـحَبْن المُـهدَّبة السُّحلا(١)
تق الله لا تنظر إليـــهن يا فـــتى	وما خِلْتُنى فى الحجّ مُلتمسا وصلا
ووالله لا أنـسى وإن شَـطّتِ الـنّوى	عـرانينهن الشُّم والأعـين النُّجـلا
ولا المِـسْكَ من أعـرافـهِنّ ولا البُـرا	جَواعل فى أوسـاطهـا قـصـبـا خَدْلا
خليلىَ لولا الله مـا قلت مـرْحَـبـا	لأول شَــيــبــات طلعتَ ولا أهْلا
خليلى إن الشّــيْبَ داءٌ كــرهتُــه	فما أحسن المرعى وما أقبح المحلا

قال الهيثم : قال مجاهد: فكتبنا الشعر ثم قلنا للشعبى: من يقول هذا؟ فسكت، فَخُيّل إلينا أنه قائله.

---

(١) قُعددا : القعْدُدُ ومقعْدَدُ اللئيم الأصل.

النص الثالث

من كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر

إن أول ما يحتاج إليه في شرح هذا الأمر[١] معرفة حد[٢] الشعر الجائز عما ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز مع تمام الدلالة من أن يقال فيه: إنه قول موزون مقفى يدل على معنى، فقولنا «قول» دال على أصل الكلام الذى بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا «موزون» يفصله مما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا «مقفى» فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافى له ولا مقاطع، وقولنا «يدل على معنى» يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى، فإنه لو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئا على هذه الجهة لأمكنه وما تعذر عليه.

فإذا قد تبين أن ذلك كذلك، وأن الشعر هو ما قدمناه، فليس من الاضطرار إذا أن يكون ما هذه سبيله جيدا أبدا ولا رديئا أبدا، بل يحتمل أن يتعاقبه[٣] الأمران[٤] مرة هذه وأخرى هذه على حسب ما

(١) وهو بيان وجه الحاجة إلى معرفة كل من الجيد والردئ، أو بيان أن من الشعر ما هو جيد ومنه ما هو ردئ.

(٢) أى ماهيته. (٣) أى يتداوله

(٤) الجودة والرداءة.

يتفق ، فحينئذ يحتاج الي معرفة الجيد وتمييزه من الردئ.

ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض فى كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع علي سبيل الصناعات والمهن فله طرفان، أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وحدود[1] بينهما تسمى الوسائط، وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، فإن كان معه من القوة فى الصناعة ما يبلغه إياه سمى حاذقا تام الحذق، فإن قصر عن ذلك نُزِّل له اسم بحسب الموضع الذى يبلغه فى القرب من تلك الغاية والبعد عنها، إذ كان الشعر أيضا جاريا على سبيل سائر الصناعات، مقصودا فيه وفى ما يحاك ويؤلف منه الي غاية التجويد، وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته. فإذا قد صح أن هذا على ما قلناه فلنذكر صفات الشعر الذى إذا اجتمعت فيه كان فى غاية الجودة، والغاية الأخرى المضادة لهذه الغاية هي نهاية الرداءة وأذكر أسباب الجودة وأحوالها وأعداد أجناسها، ليكون ما يوجد من الشعر الذى اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها وخلا من الخلاف المذمومة بأسرها يسمى شعرا فى غاية الجودة، وما يوجد بضد هذه الحال يسمى شعرا فى غاية الرداءة، وما يجتمع فيه من الحالين أسباب ينزل له اسما[2] بحسب

---

(١) عطف على «طرفان».
(٢) الأصح: اسم علي بناء «ينزل» للمفعول.

قربه من الجيد أو الردئ أو وقوعه في الوسط الذى يقال لما كان فيه: صالح أو متوسط أو لا جيد ولا ردئ، فإن سبيل الأوساط فى كل ماله ذلك أن تحد بسلب الطرفين، كما يقال مثلا فى الفاتر الذى هو وسط بين الحار والبارد إنه لا حار ولا بارد، والمز الذى هو وسط بين الحلو والحامض إنه لا حلو ولا حامض.

ومما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعانى كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فى ما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد فى كل صناعة، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلي الشاعر إذا شرع فى أى معنى - كان - من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح[1] وغير ذلك من المعانى الحميدة أو الذميمة، أو توخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى الغاية المطلوبة.

ومما يجب تقديمه أيضا أن مناقضة الشاعر نفسه فى قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئا وصفا حسنا ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا، بينا، غير منكر عليه، ولا معيب من فعله، إذا أحسن المدح والذم، بل ذلك عندى يدل علي قوة الشاعر فى صناعته، واقتداره عليها.

---

(١) الأصح: والمدح والهجاء.

وإنما قدمت هذين المعنيين[١] لما وجدت قوما يعيبون الشعر إذا سلك الشاعر هذين المسلكين[٢]، فإنى رأيت من يعيب امرأ القيس فى قوله:

فَمِثلِكِ حُبلى قَدْ طرقْتُ ومُرْضِعٍ ... فألهيتها عن ذى تمائم مُحولِ[٣]
إذَا ما بكى مَنْ خلفهَا انصرفت لهُ ... بِشق وتحتى شِقُّهَا لم يحولِ

وذكر أن هذا معنى فاحش، وليس فحاشة المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب مثلا رداءته فى ذاته.

وكذلك رأيت من يعيب هذا الشاعر أيضا[٤] فى سلوكه للمذهب الثانى[٥] الذى قدمته، حيث استعمله باقتدار وقوة، وتصرف فيه إحسانا وحذقة، وذلك قوله فى موضع:

فلو أن ما أسعَى لأدنى معيشة ... كَفانى ولم أطلبْ قليل من المال
ولكنّما أسعى لمجد مُؤثَّلٍ ... وقد يُدرِكُ المجد المؤَثل أمثالى[٦]

---

(١) وهما: أن المعانى كلها معرضة للشاعر، وأن مناقضة الشاعر نفسه أمر غير منكر.

(٢) بأن جعل المعانى فيه كلها معرضة للشاعر أو ناقض الشاعر نفسه فى كلمتين أو قصيدتين.

(٣) الطروق: الأتيان ليلا. المرضع: هي التى لها ولد رضيع. محول: أتى عليه الحول.

(٤) وهو امرؤ القيس.

(٥) وهو مناقضة الشاعر نفسه فى كلمتين.

(٦) مؤثل : ثابت.

وقوله في موضع آخر :

فـتَـمـلا بَيـتنا أقِطًا وسـمنا . وحـسـبُكَ مِنْ غِنى شِـبعٌ ورِيُ(١)

لا ينقض بعضه بعضا، ولا في معنى سلكه في كلمة واحدة أيضا لم يجر مجري العيب، لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا، بل انما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائنا ما كان أن يجيده في وقته الحاضر، لا أن ينسخ ما قاله في وقت آخر، ومع ما قدمته فاني لما كنت آخذا في معنى(٢) لم يسبق اليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها، احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها، وقد فعلت ذلك والأسماء لا منازعة فيها، اذ كانت علامات، فان قنع بما وضعته من هذه الأسماء والا فليخترع كل من أبى ما وضعته منها ما أحب، فانه ليس ينازع في ذلك.

واذا قدمت ما احتجت الي تقديمه فأقول: إنه لما كان الشعر علي ما قلناه لفظا موزونا مقفى يدل علي معنى، وكان هذا الحد مأخوذا من جنس الشعر العام له وفصوله التي تحوزه(٣) عن غيره، كانت معاني هذا الجنس والفصول موجودة فيه، كما يوجد في كل محدود.

(١) الأقط : اللبن الخاثر أو هو لون من الجبن.

(٢) وهو وضع ميزان دقيق للنقد.

(٣) تفصله.

النص الرابع

من كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى

أخبرنى أحمد بن عبد العزيز قال حدثنا عمر بن شبة قال حدثنى أحمد بن معاوية قال حدثنى رجل من أصحاب الحديث يقال له الحسن قال حدثنى أبو نصر اليشكرى عن مولى لبنى هاشم قال: امترى[1] أهل المجلس فى جرير والفرزدق أيهما أشعر، فدخلت على الفرزدق فما سألنى عن شىء حتى قال: يا نوار، أدركت برنيتك؟ قالت: قد فعلتْ أو كادت. قال: فابعثى بدرهم فاشترى لحما، ففعلت وجعلت تشرِّحة وتلقيه على النار ويأكل. ثم قال: هاتى برنيتك، فشرب قدحا ثم ناولنى، وشرب آخر ثم ناولنى. ثم قال: هات حاجتك يا ابن أخى، فأخبرته، قال: أعن ابن الخطفى تسألنى ! ثم تنفس حتى قلت إنشقت حيازيمه[2]، ثم قال: قاتله الله! فما أخشن ناحيته وأشرد قافيته! والله لو تركوه لأبكى العجوز على شبابها، والشابه على أحبابها، ولكنهم هروه[3] فوجدوه عند الهراش نابحا وعند الجراء[4] قارحا، وقد قال

(١) أى تجادلوا.
(٢) الحيازيم : جمع حيزوم وهو الصدر أو وسطه أو ما استدار بالظهر والبطن.
(٣) كذا فى شرح شواهد التلخيص ص ٣٠٤ طبع بولاق. وفى الأصول «هزوه» بالزاى المعجمة.
(٤) جاراه مجاراة وجراء: جرى معه وسابقه.

بيتا لأن أكون قلته أحب إلىّ مما طلعت عليه الشمس:

إذا غضبت عليك بنو تميم حسبت الناس كلهم غِضابا

أخبرنا محمد بن العباس اليزيدى قال حدثنى عمى الفضل قال حدثنى إسحاق ابن إبراهيم عن أبى عبيدة قال:

جاء رجل إلى يونس فقال له: من أشعر الثلاثة؟ قال: الأخطل. قلنا: من الثلاثة؟ قال: أى ثلاثة ذكروا فهو أشعرهم. قلنا عمن تروى هذا؟ قال: عن عيسى بن عمرو وابن أبى إسحاق الحضرمى[١]. وأبى عمرو بن العلاء وعنبسة الفيل وميمون الأقرن الذين ماشوا[٢] الكلام وطرقوه. أخبرنا به أحمد بن عبد العزيز قال: قال أبو عبيدة عن يونس، فذكر مثله وزاد فيه: لا كأصحابك هؤلاء لا بدو يون ولا نجويون. فقلت[٣] للرجل: سله وبأى شى فضلوه؟ قال: بأنه كان أكثر عدد طوال جياد ليس فيها سقط ولا فحش وأشدهم تهذيبا للشعر. فقال أبو وهب الدقاق: أما إن حماداً[٤] وجناداً كانا لا يفضلانه.

---

(١) كذا فى طبقات ابن سلام ص ٦ . ٧ . ٨ . ١٦ ونسخة الشنقيطى مصححة بقلمه. وفى الأصول «الخضرى».

(٢) ماش الكلام: خلطه. ويقال: طرق النجاد الصوف اذا ضربه بالمطرقة وندفة. يريد أنهم يخلطون الكلام ثم يغربلونه ليستخرجوا أحسنه، وفى ب، س: «ماثوا» بالثاء المثلة، وهو أيضا بمعنى خلط .

(٣) كذا فى جـ . وفى سائر الأصول: «فقال الرجل» وهو تحريف.

(٤) يعنى حمادا الراوية المعروف. وجناد هو جناد بن واصل الكوفى مولى بنى عاضدة، من رواه الأخبار والأشعار لا علم له بالعربية، وكان يصحف ويكسر الشعر ولا يميز بين الأعاريض المختلفة فيخلط بعضها ببعض، وهو من علماء الكوفيين القدماء، وكان كثير الحفظ فى قياس حماد الرواية (عن معجم الأباء لياقوت ج٢ ص ٤٢٥).

فقال: وما حماد وجناد لا نحويان ولا بدويان ولا يبصران الكسور ولايفصحان، وأنا أحدثك عن أبناء تسعين أو أكثر أدوا إلى أمثالهم ماشوا الكلام وطرقوه حتى وضعوا أبنيته فلم تشذ عنهم زنة كلمة، وألحقوا السليم بالسليم والمضاعف بالمضاعف والمعتل بالمعتل والأجوف بالأجوف وبنات الياء بالياء وبنات الواو بالواو، فلم تخف عليهم كلمة عربية وما علم حماد وجنّاد!.

قال هارون حدثني القاسم بن يوسف عن الأصمعي:

ان الأخطل كان يقول تسعين بيتا ثم يختار منها ثلاثين فيطيرها[1]. أخبرنا أبو خليفة الفضل بن الحباب قال أخبرنا محمد بن سلام قال سمعت سلمة بن عياش وذكر أهل المجلس جريرا والفرزدق والأخطل ففضله سلمة عليهما. قال: وكان إذا ذكر الأخطل يقول: ومن مثل الأخطل وله في كل «بيت» شعر بيتان ! ثم ينشد قوله:

ولقد علمت إذا العشار تروحت — هدج الرئال تكبهن شمالا[2]
أنا نعجل بالعبيط[3] لضيفنا — قبل العيال ونضرب الأبطالا

---

(١) اى يذيمها.
(٢) كذا فى ديوانه ص ٤٣. والعشار من الابل: التي أتت عليها عشرة أشهر من ملحقها. وتروحت: ذهبت فى الرواح. والرئال: أولاد النعام. والهدج: عدو متقارب. وقوله: تكبهن شمالا أ تكبهن الريح شمالا، يريد وهى معبأة شمالا.
وفى ب س: ولقد علمت اذا الرياح تناوحت — هوج الرئال تكبهن شمالا
وفى سائر الأصول : «... لا لرياح تناوحت * هدج الرئال ....»
(٣) العبيط من اللحم : الطرى (الطازج) غير النضيج.

ثم يقول ولو قال:

ولقـد علمت إذا العشـــــا رُ تروحـت هَـدَجَ الرئال

كان شعرا، وإذا زدت فيه تكبهن شمـالا، كان أيضـا شعرا من رويٍّ آخر. أخبرنـ أبو خليفة قال حدثنا محمد بن سلام قال حدثنى أبو يحيى الضبى قال: كعب بن جعيل لقبة الأخطل سمعة ينشد هجاء فقال: يا غلام إنك لأخطل اللسان، فلزمته.

أخبرنى أحمد بن عبد العزيز الجوهرى قال حدثنا عمر بن شبة قال حدثنى أحمد بن معاوية حدثنا بعض أصحابنا عن رجل من بنى سعد قال: كنت مع نوح بن جرير فى ظل شجرة، فقلت له: قبحك الله وقبح أباك! أما أبوك فـأفنى عمره فى مديح عبد ثقيف (يعنى الحجاج). وأما أنت فامتدحت ابن العباس فلم تهتد لمناقبه ومناقب آبائه حتى امتدحته بقصر بناه. فقال: والله لئن سؤتنى فى هذا الموضوع لقد سؤت فيه أبى: بينا أنا آكل معه يوما وفى فيه لقمة وفى يده أخرى، فقلت: يا أبت، أنت أشعر أم الأخطل؟ فجرض(١) باللقمة التى فى فيه ورمى بالتى فى يده وقال: يا بنى لقد سررتنى وسؤتنى. فأما سرورك إياى فلتهعدك لى مثل هذا وسؤالك عنه، وأما ما سؤتنى به فلذكرك رجلا قد مات. يابنى أدركت الأخطل وله ناب واحد، ولو أدركته وله ناب آخر لأكلنى به، ولكنى أعانتنى عليه خصلتان: كبر سن، وخبث دين.

(١) غص.

النص الخامس

من كتاب عيار الشعر لابن طباطبا العلوى

وعيار الشعر أن يورَدَ على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص. والعلة فى قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذى يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لاجور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر، والأذن تتشوق للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهير الهائل، والفهم يأنس من الكلام بالعدل والصواب الحق، والجائز المعروف المألوف ويتشوق إليه، ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر وينفر منه، ويصدأ له فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العى[1]. مقوما من أود[2]، الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف، ولطفت موالجه[3]، فقبله الفهم

(١) العجز عن التعبير بما يفيد المعنى المقصود.
(٢) الإعوجاج. (٣) المداخل.

وارتاح له، وأنس بهم. وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة، وكان باطلا محالا مجهولا انسدت طرقه ونفاه واستوحش عند حسه به، وصدئ له، وتأذى به كتأذى سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه.

وعلة كل حسن مقبول، الاعتدالُ، كما أن علة كل قبيح منفي، الاضطراب. والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق بما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها مايخالفها قلقت واستوحشت.

وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه. ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه. فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ماسواه فناقص الطرب. وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشعر الموزون مفهوماً أو مجهولا، وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم

لاتحد كيفيتها، كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق، وكالأراييح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم، وكالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ، وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف، وكالملامس اللذيذة الشهية الحس، فهي تلائمه إذا وردت عليه – أعني الأشعار الحسنة للفهم – فيلتذها ويقبلها، ويرتشفها كارتشاف الصديان للبارد الزلال، لأن الحكمة غذاء الروح، فأنجع الأغذية ألطفها وقد قال صلى الله عليه وسلم: «إن من الشعر حكمة»، وقال عليه السلام: «ماخرج من القلب وقع في القلب، وما خرج من اللسان لم يتعد الآذان». فإذا صدق ورود القول نثرا ونظما أثلج صدره. وقال بعض الفلاسفة : «إن للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها». وجعل ذلك برهانا على نفع الرقى ونجعها فيما تستعمل له.

وإذا ورد عليه الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء، فسل السخائم[1]، وحلّ العقد، وسخّى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر فى لطف دبيبه وإلهائه، وهزه وإثارته. وقد قال صلى الله عليه وسلم: «إن من البيان لسحرا».

ولحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى وهى موافقته للحال

---

(١) الأحقاد والضغائن.

التى يعد معناه لها كالمدح فى حال المفاخرة وحضور من يكبت بإنشاده من الأعداء، ومن يسربه من الأولياء. وكالهجاء فى حال مباراة المهاجى، والحط منه حيث ينكى فيه استماعه له. وكالمراثى فى حال جزع المصاب، وتذكر مناقب المفقود عن تأبينه، والتعزية عنه. وكالإعتذار والتنصل من الذنب عند سل سخيمة المجنى عليه، المعتذر إليه. وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران وطلب المغالبة وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق، وإهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه. فإذا وافقت هذه المعانى هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، لاسيما إذا أيدت بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعانى المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتم منها، والإعتراف بالحق فى جميعها.

والشعر هو ما إن عرى عن معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة، وما خالف هذا فليس بشعر. ومن أحسن المعانى والحكايات فى الشعر وأشدها استفزازا لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أى معنى يساق فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفى الذى يكون بخفائه أبلغ فى معناه من التصريح الظاهر الذى لاستر دونه فموقع هذين عن الفهم كموقع البشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة مايرد عليه من معناهما.

النص السادس

من كتاب الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى الجرجانى

الشعر

أنا أقول – أيدك الله – إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الاحسان، ولست أفصل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم[1]، والأعرابي والمولد، الا أنني أرى حاجه المحدث إلى الروايه أمس، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر، فإذا إستكشفت عن هذه الحاله وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية، ولا طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تروى وتحفظ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض، كما قيل : إن زهيرا

---

(١) من أدرك الجاهلية والرسلام مثل لبيد. قال ابن برى: أكثر أهل اللغة على أنه مخضرم (بكسر الراء) لأن الجاهلية لما دخلوا في الإسلام خضرموا آذان إبلهم، ليكون علامة لإسلامهم إن اغير عليها أو حوربوا، وقال لمن أدرك الجاهلية والإسلام مخضرم. وأما من قال: مخضرم. (بفتح الراء) فتأويله عنده إنقطاع عن الكفر في الإسلام.

كان راوية أوس، وإن الحطيئه راوية زهير وإن أبا ذؤيب راوية ساعدة بن جويريه، فبلغ هؤلاء فى الشعر حيث تراهم، وكان عبيد راويه الاعشى ولم تتسمع له كلمه تامة، كما لم يسمع لحسين راويه جرير، ومحمد بن سهل راوية الكميت، والسائب راويه كثير، غير أنها كانت بالطبع أشد ثقه وإليه أكثر استئناسا، وأنت تعلم أن العرب مشتركة فى اللغة واللسان، وأنها سواء فى المنطق والعبارة، وإنما تفضل القبيلة أختها بشئ من الفصاحة. ثم تجد الرجل منها شاعرا مفلقا، وابن عمه وجار جنابه ولصيق طنبه بكيئا مفحما[1]، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر، والخطيب ابلغ من الخطيب، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة!

وهذه أمور عامه فى جنس البشر لا تخصيص لها بالأعصار، ولا يتصف بها دهر دون دهر. فإن قلت: فما بال المتقدمين خصوا بمتانة الكلام وجزالة المنطق وفخامة الشعر، حتى إن أعلمنا وأكثرنا رواية للغريب لو حفظ كل ما ضمت الدواوين المروية، والكتب المصنفه من شعر فحل، وجل الغريب منقول محفوظ - ثم أعانه الله بأصح طبع وأثقب ذهن وأنفذ قريحه، ثم حاول أن يقول قصيده، أو يقرض بيتا يقارب شعر امرئ القيس وزهير، فى فخامته وقوة أسره، وصلابه معجمة لوجده أبعد من العيوق[2] متناولا، وأصعب من

(١) البكئ من قل كلامه خلقة. والمفحم: من لا يقدر أن يقول شعرا.
(٢) العيوق: نجم أحمر مضيء فى طرف المجرة الأيمن، يتلو الثريا لا يتقدمها.

الكبريت الاحمر مطلبا؟ قلت: أحلتك على ما قالت العلماء فى خلف[1] وحماد[2] وابن دأب[3] وأضرابهم، ممن نحل القدماء شعره فاندمج فى أثناء شعرهم، وغاب فى أضعافه، وصعب على أهل العناية إفراده وتعسر مع شدة الصعوبة حتى تكلف قلى الدواوين واستقراء القصائد فنفى منها ماالعله أمتن وأفخم، وأجمع لوجوه الجودة وأسباب الاختيار مما أثبت وقيل. وهؤلاء محدثون حضريون، وفى العصر الذى فسد فيه اللسان، واختلطت اللغة وحظر الاحتجاج بالشعر، وانقضى من جعله الرواة ساقه الشعراء.

فإن قلت: فما بال هذا النمط والطريقة، وهذه المنقبة والفضيلة ينفرد بها الواحد فى العصر وهو مشحون بالشعر، وكان فيما مضى يشمل الدهماء ويعم الكافة؟ قلت لك: كان العرب ومن تبعها من السلف تجرى على عادة فى تفخيم اللفظ وجمال المنطق لم تألف

---

(١) هو خلف بن حيان أصله من خراسان، من سبى قتيبه بن مسلم، وكان من أفرس الناس لبيت شعر، وكان شاعرا يعمل الشعر على لسان العرب، وينحله إياهم، توفى ١٨٠.

(٢) هو حماد بن سابور، من سبى الديام. كان أعلم الناس بأيام العرب وأشعارها وأخبارها وأنسابها ولغاتها، وهو الذى جمع السبع الطول. توفى سنة ١٥٥.

(٣) هو عيسى بن يزيد بن بكر بن دأب. كان من رواة الاخبار والأشعار وحفاظهم، وكان يضعف فى روايته. وكان فى المدينة يضع الشعر وأحاديث السمر وكلاما بنسبه إلى العرب، فسقط وذهب عامة، وخفيت روايته. توفى سنة ١٧١.

غيره، ولا أنسها سواه، وكان الشعر أحد أقسام منطقها، ومن حقه أن يختص بفضل تهذيب، ويفرد بزيادة عناية، فإذا اجتمعت تلك العادة والطبيعة، وانضاف إليها التعمل والصنعة خرج كما تراه فخما جزلا قويا متينا.

وقد كان القوم يختلفون فى ذلك، وتتباين فى أحوالهم فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الاخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودمائه الكلام بقدر دماثة الخلقة وأنت تجد ذلك ظاهرا فى أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافى الجلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه فى صورته ونغمته، وفى جرسه ولهجته. ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك، ولأجله قال النبى صلى الله عليه وسلم: «من بدا اجفا» ولذلك نجد شعر عدى - وهو جاهلى - أسلس من شعر الفرردق ورجز رؤبة وهما أهلان، لملازمة عدى الحاضرة وإيطانه الريف، وبعده عن جلافة البدو وجفاة الأعراب، ونرى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم، والغزل المتهالك، فإن اتفقت لك الدماثة والصبابة. وانضاف الطبع إلى الغزل، فقد جمعت لك الرقة من أطرافها.

فلما ضرب الاسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت

الحواضر، ونزعت البوادى إلى القرى، وفشا التأدب والتظرف اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شئ ذى أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعا، وألطفها من القلب موقعا، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها، كما رأيتهم يختصرون «ألفاظ»[1] الطويل؛ فإنهم وجدوا للعرب فيه نحوا من ستين لفظة؛ أكثرهم بشع شنع؛ كالعشنط والعطنط والعنشق ، والجسرب والشوقب والسهلب والشوذب، والمطاط والطوط، والقاق والقوف فنبذوا جميع ذلك وتركوه، واكتفوا بالطويل لخفته على اللسان، وقلة نبو السمع عنه. وتجاوزوا الحد فى طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة، وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق، فانتقلت العادة، وتغير الرسم وانتسخت هذه السنة، واحتذوا بشعرهم هذا المثال، وترققوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين، فيظن ضعفا، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا، وصار ما تخيلته ضعفا رشاقة ولطفا، فإن رام أحدهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلف، وأتم تصنع، ومع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفرة، وفى مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب

(١) زيادة يقتضيها السياق.

الرونق، وإخلاق الديباجة.

وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن، كالذى نجده كثيرا فى شعر أبى تمام، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل فى كثير من ألفاظ، فحصل منه على توعير اللفظ، فقبح فى غير موضع من شعره، فقال:

فكأنما هى فى السماع جنادل وكأنما هى فى القلوب كواكب

فتعسف ما أمكن، وتغلغل فى التعصب كيف قدر. ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع، فتحمله من كل وجه، وتوصل إليه بكل سبب، ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعانى الغامضة، وقصد الأغراض الخفية، فاحتمل فيها كل غث ثقيل، وأرصد لها الأفكار بكل سبيل، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد الفكر، وكد الخاطر، والحمل على القريحه، فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة.

ومتى سمعتنى اختار للمحدث هذا الاختيار، وأبعثه على الطبع، وأحسن له التسهيل، فلا تظنن أنى أريد بالسمح السهل الضعيف الركيك، ولا باللطيف الرشيق الخنث المؤنث، بل أريد النمط الأوسط؛ ما ارتفع عن الساقط السوقى، وانحط عن البدوى الوحشى، وما جاوز سفسفه نصر ونظرائه، ولم يبلغ تعجرف هميان[1] ابن قحافه

(١) هميان بن قحافة: أحد بنى عامر. راجز إسلامى محسن، عاش فى الدولة الأموية.

وأضرابه، نعم، ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحداً، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه؛ بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعانى، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولامديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك،ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك؛ بل ترتب كلا مرتبته وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم[1] إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه، فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس المدام، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه

وليس ما رسمته لك فى هذا الباب بمقصور عن الشعر دون الكتابة، ولا بمختص بالنظم دون النثر، بل يجب أن يكون كتابك فى الفتح أو الوعيد خلاف كتابك فى التشوق والتهنئه وإقتضاء المواصله، وخطابك إذا حذرت وأجرت أفخم منه إذا وعدت ومنيت.

فأما الهجو فأبلغه ما مجرى الهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعويض، وما قربت معانيه وسهل حفظه، وأسرع علوقه بالقلب ولصوقه بالنفس، فأما القذف والفحاش فسباب محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظ غنائه فى تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذى

(١) فخم الكلام؛ إذا عظمة، ومنطق فحمك جزل.

الرمة فى القدماء والبحترى فى المتأخرين، وتتبع نسيب متيمى العرب، ومتغزلى أهل الحجاز؛ كعمر، وكثير، وجميل، ونصيب، وإضرابهم، وقسهم بمن هو أجود منهم شعرا، وأفصح لفظا وسبكا، ثم انظر واحكم وأنصف، ودعنى من قولك: «هل زاد على كذا»! و«هل قال إلا ما قاله فلان»! فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم، وإنما تفضى إلى المعنى عند التفتيش والكشف. وملاك الأمر فى هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض التعمل والاسترسال للطبع، وتجنب الحمل عليه والعنف به. ولست أعنى بهذا كل طبع، بل المهذب الذى قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الردئ والجيد، وتصور أمثلة الحسن والقبح.

النص السابع

من كتاب زهر الآداب للحصرى القيروانى

وصية أبى تمام للبحترى

قال الوليد بن عبيد البحترى: كنت فى حداثتى أروم الشعر، وكنت أرجع فيه إلى طبع، ولم أكن أقف على تسهيل مأخذه، ووجوه اقتضابه، حتى تصدت أبا تمام، وانقطعت فيه إليه، واتكلت فى تعريفه عليه، فكان أول ما قال لى: يا أبا عبادة، تخير الأوقات وأنت قليل الهموم، صفر من الغموم، واعلم أن العادة جرت فى الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شئ أو حفظه فى وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة، وقسطها من النوم، وإن أردت التشبيب فاجعل اللفظ رشيقا، والمعنى رقيقا، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق، فإذا أخذت فى مديح سيد ذى أياد فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه، وأبن معالمه، وشرف مقامه، ونضد المعانى[1]، واحذر المجهول منها، وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الرديئة، ولتكن كأنك خياط يقطع الثياب على

(١) من التنضيد، وهو ضم بعض الشىء إلى بعض.

مقادير الأجساد. وإذا عارضك الضجر فأرح نفسك، ولا تعمل شعرك إلا وأنت فارغ القلب، واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة[1] إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين. وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين، فما استحسن العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتنبه، ترشد إن شاء الله. قال : فأعملت نفسي فيما قال فوقفت على السياسة.

---

(١) الوسيلة.

النص الثامن

من كتاب مقدمة ابن خلدون

فصل في صناعة الشعر ووجه تعلمه

١

هذا الفن من فنون كلام العرب وهو المسمى بالشعر عندهم، ويوجد في سائر اللغات، إلا أنا الآن إنما نتكلم في الشعر الذي للعرب، فإن أمكن أن تجد فيه أهل الألسن الأخرى مقصودهم من كلامهم، وإلا فلكل لسان أحكام في البلاغة تخصه، وهو في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحى، إذ هو كلام مفصل قطعا قطعا متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا وقافية، ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاما في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك في البيت الاخر كلاما آخر كذلك، ويستطرد للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني،

ويبعد الكلام عن التنافر، كما يستطرد من التشبيب إلى المدح، ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطيف، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره، ومن التفجع والعزاء فى الرثاء إلى التأثر وأمثال ذلك.

ويراعى فيه اتفاق القصيدة كلها فى الوزن الواحد حذار من أن يتساهل الطبع فى الخروج من وزن إلى وزن يقاربه، فقد يخفى ذلك من أجل المقاربة على كثير من الناس ولهذه الموازين شروط وأحكام تضمنها علم العروض. وليس كل وزن يتفق فى الطبع استعملته العرب فى هذا الفن، وإنما هى أوزان مخصوصة تسميها أهل تلك الصناعة البحور. وقد حصروها فى خمسة عشر بحرا، بمعنى أنهم لم يجدوا للعرب فى غيرها من الموازين الطبيعية نظما.

وأعلم أن فن الشعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم، وشاهد صوابهم وخطئهم، وأصلا يرجعون إليه فى الكثير من علومهم وحكمهم. وكانت ملكته مستحكمة فيهم شأن الملكات كلها. والملكات اللسانية كلها إنما تكتسب بالصناعة والارتياض فى كلامهم حتى يحصل شبه فى تلك الملكة. والشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين لاستقلال كل بيت منه بأنه كلا تام فى مقصوده، ويصلح أن ينفرد دون ماسواه فيحتاج من أجل ذلك إلى

نوع تلطف فى تلك الملكة، حتى يفرغ الكلام الشعرى فى قوالبه التى عرفت له فى ذلك المنحى من شعر العرب، ويبرزه مستقلا بنفسه، ثم يأتى ببيت اخر كذلك، ثم ببيت، ويستكمل الفنون الوافية بمقصوده، ثم يناسب بين البيوت فى موالاة بعضها مع بعض بحسب اختلاف الفنون التى فى القصيدة. ولصعوبة منحاه وغرابة فنه كان محكا للقرائح فى استجادة أساليبه وشحذ الأفكار فى تنزيل الكلام فى قوالبه. ولا يكفى فيه ملكة الكلام العربى على الإطلاق، بل يحتاج بخصوصه إلى تلطف ومحاولة فى رعاية الأساليب التى اختصته العرب بها واستعمالها.

ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها فى اطلاقهم فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذى يفرغ فيه. ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية. وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب وأشخاصها ويصيرها فى الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء فى القالب أو النساج فى

المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى فيه فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة فسؤال الطلول فى الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله:

يا دار مية بالعلياء فالسند

ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال كقوله:

قفا نسأل الدار التى خف أهلها

أ و باستبكاء الصحب على الطل كقوله:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معين كقوله:

ألم تسأل فتخبرك الرسوم؟

ومثل تحية الطلول بالأمر لمخاطب غير معين بتحيتها كقوله:

حى الديار بجانب العزل

أو بالدعاء لها بالسقيا كقوله:

أسقى طلولهم أجش هزيم

وغدت عليهم نضرة ونعيم

أو سؤاله السقيا لها من البرق كقوله:

يا برق طالع منزلا بالأبرق

وأحْدُ السحاب لها حُداءَ الأيْنُقِ

أو مثل التفجع في الجزع باستدعاء البكاء كقوله:

منابت العُشب لاحام ولاراع

مضى الردى بطويل الرمح والباع

وقوله :

كذا فليجلَّ الخطب وليفدح الأمر

فليس لعين لم يَفِضْ ماؤها عذر

أو باستعظام الحادث كقوله:

أرأيت من حملوا على الأعواد؟

أو بالتسجيل على الأكوان بالمصيبة لفقده:

أو بالإنكار على من لم يتفجع له من الجمادات كقول الخارجية[1]:

أيا شجر الخابور مالك مورقا

كأنك لم تجزع على ابن طريف

أو بتهنئة قريعة[2] بالراحة من ثقل وطأته كقوله:

ألقى الرماح ربيعة بن نزار

أودى الردى بقريعك المغوار

وأمثال ذلك كثير في سائر فنون الكلام ومذاهبه.

وتنتظم التراكيب فيه بالجمل وغير الجمل، إنشائية وخبرية، إسمية

---

(١) هي ليلى بنت طريف.

(٢) القريع الخصم الغالب والغلوب.

وفعلية، متفقة وغير متفقة، مفصولة، وموصولة، على ما هو شأن التراكيب فى الكلام العربى فى مكان كل كلمة من الأخرى يعرفك به ما تستفيده بالارتياض فى أشعار العرب من القالب الكلى المجرد فى الذهن من التراكيب المعينة التى ينطبق ذلك القالب على جميعها. فإن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذى يبنى فيه أو المنوال الذى ينسج عليه، فإن خرج عن القالب فى بنائه أو على المنوال فى نسجه كان فاسدا. ولا تقولن إن معرفة قوانين البلاغة إنما هى قواعد علمية وقياسية تفيد جواز استعمال التراكيب على هيأتها الخاصة بالقياس، وهو قياس علمى صحيح مطرد كما هو قياس القوانين الإعرابية. وهذه الأساليب التى نحن نقررها ليست من القياس فى شىء إنما هى هيئة ترسخ فى النفس من تتبع التراكيب فى شعر العرب، لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها والإحتذاء بها فى كل تركيب من الشعر كما قدمنا ذلك فى الكلام بإطلاق. وإن القوانين العلمية من العربية والبيان لا يفيد تعليمه بوجه. وليس كل ما يصح فى قياس كلام العرب وقوانينه العلمية استعملوه، وإنما المستعمل عندهم من ذلك أنحاء معروفة يطلع عليها الحافظون لكلامهم تندرج صورتها تحت تلك القوانين القياسية. فإذا نظر فى شعر العرب على هذا النحو وبهذه الأساليب الذهنية التى تصير كالقوالب كان نظرا

فى المستعمل من تراكيبهم لافيما يقتضيه القياس.

ولهذا قلنا إن المحصل لهذه القوالب فى الذهن إنما هو حفظ أشعار العرب وكلامهم. وهذه القوالب كما تكون فى المنظوم تكون فى المنثور، فإن العرب استعملوا كلامهم فى كلا الفنين، وجاءوا به مفصلا فى النوعين. ففى الشعر بالقطع الموزونة والقوافى المقيدة واستقلال الكلام فى كل قطعة، وفى المنثور يعتبرونه الموازنة والتشابة بين القطع غالبا، وقد يقيدونه بالاسجاع، وقد يرسلونه، وكل واحد من هذه معروفة فى لسان العرب. والمستعمل منها عندهم هو الذى يبنى مؤلف الكلام عليه تأليفه، ولا يعرفه إلا من حفظ كلامهم حتى يتجرد فى ذهنه من القوالب المعينة الشخصية قالب كلى مطلق يحذو حذوه فى التأليف كما يحذو البناء على القالب، والنساج على المنوال. فلهذا كان فن تأليف الكلام منفردا عن نظر النحوى والبيانى والعروضى. نعم إن مراعاة قوانين هذه العلوم شرط فيه لا يتم بدونها، فإذا تحصلت هذه الصفات كلها فى الكلام اختص بنوع من النظر لطيف فى هذه القوالب التى يسمونها أساليب، ولا يفيده إلا حفظ كلام العرب نظما ونثرا، وإذا تقرر معنى الأسلوب ماهو فلنذكر بعده حدا أو رسما للشعر تفهم حقيقته على صعوبة هذه الغرض، فإنا لم نقف عليه لأحد من المتقدمين فيما رأيناه.

وقول العروضيين فى حده: إنه الكلام الموزون المقفى ليس بحد

لهذا الشعر الذى نحن بصدده ولا رسم له. وصناعتهم إنما تنظر فى الشعر بإعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة فلا جرم أن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا. فلابد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية فنقول: الشعر هو الكلام البليغ المبنى على الإستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به. فقولنا الكلام البليغ جنس. وقولنا المبنى على الإستعارة والأوصاف فصل عما يخلو من هذه، فإنه فى الغالب ليس بشعر. وقولنا المفصل بأجزاء متفقة الوزن والروى فصل له عن الكلام المنثور الذى ليس بشعر عند الكل. وقولنا مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده بيان الحقيقة، لأن الشعر لا تكون أبياته إلا كذلك ولم يفصل به شىء. وقولنا الجارى على الأساليب المخصوصة به فصل له عما لم يجر منه على أساليب العرب المعروفة، فإنه حينئذ لا يكون شعرا إنما هو كلام منظوم، لأن الشعر له أساليب تخصه لا تكون للمنثور. وكذا أساليب المنثور لا تكون للشعر. فما كان من الكلام منظوما وليس على تلك الأساليب فلا يكون شعرا.

وإذا قد فرغنا من الكلام على حقيقة الشعر فلنرجع إلى الكلام فى كيفية عمله فنقول:

اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا أولها: الحفظ من جنسه أى من جنس شعر العرب حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها، ويتخير المحفوظ من الحر النقى الكثير الأساليب. وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفى فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين مثل ابن أبى ربيعة وكثير وذى الرمة وجرير وأبى نواس وحبيب والبحترى والرضى وأبى فراس. وأكثره شعر كتاب الأغانى، لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كله، والمختار من شعر الجاهلية. ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر ردىء، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ، فمن قل حفظة أو عدم لم يكن له شعر وإنما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى ممن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الإمتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ. وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة إذا هى صادة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة.

ثم لابد له من الخلوة واستجادة المكان المنظور فيه من المياه والأزهار، وكذا المسموع لا ستثارة القريحة باستجماعها وتنشيطها بملاذ السرور. ثم مع هذا كله فشرطه أن يكون على جمام. ونشاط،

فذلك أجمع له وأنشط للقريحة أن تأتى بمثل ذلك المنوال الذى فى حفظه. قالوا وخير الأوقات لذلك أوقات البكر عند الهبوب من النوم وفراغ المعدة ونشاط الفكر، وفى هؤلاء الجمام. وربما قالوا: إن من بواعثه العشق والإنتشاء، ذكر ذلك ابن رشيق فى كتاب «العمدة» وهو الكتاب الذى انفرد بهذه الصناعة وإعطاء حقها، ولم يكتب فيها أحد قبله ولابعده مثله. قالوا فإن استصعب عليه بعد هذا كله فليتركه إلى وقت آخر، ولايكره نفسه عليه. وليكن بناء البيت على القافية من أول صوغه ونسجه، ويبنى الكلام عليها إلى اخره، لأنه إن غفل عن بناء البيت على القافية صعب عليه وضعها فى محلها، فربما تجيء نافرة قلقة. وإذا سمح الخاطر بالبيت ولم يناسب الذى عنده فليتركه إلى موضعه الأليق به، فإن كل بيت مستقل بنفسه، ولم تبق إلا المناسبة فليتخير فيها كما يشاء. وليراجع شعره بعد الخلاص منه بالتنقيح والنقد. ولا يضن به على الترك إذا لم يبلغ الإجادة، فإن الإنسان مفتون بشعره إذ هو نبات فكره واختراع قريحته، ولا يستعمل فيه من الكلام إلا الأفصح من التراكيب والخالص من الضرورات اللسانية، فليهجرها، فإنها تنزل بالكلام عن طبقة البلاغة. وقد حظر أئمة اللسان عن المولد وارتكاب الضرورة[1]. إذ هو فى سعة منها

(١) أى حرموا استخدام الألفاظ المولدة، وهى التى استحدثها المولدون، وحرموا ارتكاب الضرورة أى تغيير إعراب الكلمة أو بنيتها مثلا لضرورة الشعر.

بالعدول عنها إلى الطريقة المثلى من الملكة. ويجتنب أيضا المعقد من التراكيب جهده، وإنما يقصد منها ما كانت معانيه تسابق ألفاظه إلى الفهم. وكذلك كثرة المعانى فى البيت الواحد فإن فيه نوع تعقيد على الفهم، وإنما المختار منه ما كانت ألفاظه طبقا على معانية أو أوفى. فإن كانت المعانى كثيرة كان حشوا، واستعمل الذهن بالغوص عليها، فمنع الذوق عن استيفاء مدركه من البلاغة. ولا يكون الشعر سهلا إلا إذا كانت معانيه تسابق ألفاظه إلى الذهن. وليجتنب الشاعر أيضا الحوشى من الألفاظ والقعر[1]. وكذلك السوقى المبتذل بالتداول والاستعمال فإنه ينزل بالكلام عن طبقة البلاغة أيضا فيصير مبتذلا ويقرب من عدم الإفادة، كقولهم النار حارة والسماء فوقنا. وبمقدار ما يقرب من طبقة عدم الإفادة يبعد عن رتبة البلاغة إذ هما طرفان ولهذا كان الشعر فى الربانيات والنبويات قليل الإجادة فى الغالب ولا يحذق فيها إلا الفحول، وفى القليل على العُسْر، لأن معانيها متداولة بين الجمهور فتصير مبتذلة لذلك.

وإذا تعذر الشعر بعد هذا كله فليراوضه ويعاوده فإن القريحة مثل الضرع يدر بالإمتراء، ويجف بالترك والإهمال.

(١) قعر فى كلامه تقعيرا وتقعر تشدق وتكلم بأقصى فمه «القاموس». ويطلق مجازا على التكلف والبحث عن الغريب من الألفاظ.

الجزء الثانى

قضايا نقدية

المبحث الأول

عبد القاهر وفن الصورة

الصورة الشعرية عند عبد القاهر

شهد القرن الخامس الهجرى ناقدا بلاغيا عربيا فذا، وهو عبد القاهر الجرجانى المتوفى ٤٧١هـ ولقد استطاع هذا الناقد أن يغير النظرة التقليدية بالنسبة لكثير من قضايا الجمال التعبيرى بما له من ثقافة لغوية وأدبية واسعة مكنته من أن يتعمق النظرة للدراسات النحوية، ويستخرج منها أساسا جماليا يعالج على أساس منه جمال التعبير فى القرآن والشعر العربى، وذلك فى نظرية النظم، التى انتهى أمرها إليه، وكان كذلك يملك ثقافة دينية عميقة، أهلته لأن يكون أحد علماء الكلام على مذهب الأشاعرة، وأحد المفسرين لكتاب الله، والنظرة الدينية اكتسبت قيمة خاصة، بالنسبة للناقد العربى، لأن القرآن الكريم يعتمد إعجازه فى بعض جوانبه على الإعجاز البلاغى، ولابد للدارس الدينى أن يكون عالما بأسرار التعبير الجمالى، ليدرك هذا الجانب من الإعجاز، وكان عبد القاهر كذلك ذا ثقافة أجنبية بقدر ما أتاح عصره. فلقد كان على علم بما ترجم عن اليونانية، وكان كثيرا ما يذكر أرسطو باسمه أو باسم « صاحب الشعر والخطابة » ومن الممكن تلمس « بعض آثار فكر أرسطو البلاغى

والنقدى عند عبد القاهر»[1]، وكذلك كان عبد القاهر يقارن أحيانا بين الفارسية والعربية، وليس بعيدا أن يكون ملما بالفارسية وآدابها، وقد عاش على أرْضٍ سادتها من قبل ومن بعد هذه اللغة، كذلك كان عبد القاهر إلى جانب ذلك يملك صبرا دؤوبا وذوقا ناقدا يقف بهما أمام النصوص، ويتمثل الصبر الدءوب فى محاولة عبدالقاهر نقل النقد الأدبى من مرحلة الذاتية العامة، إلى مرحلة الأحكام الدقيقة المحدودة ولقد تعود النقد الأدبى العربى وخاصة فى مراحله المبكرة. أن يقول عن النص الفنى أنه حسن الديباجة أو محكم النسج أو جميل أو ما إلى ذلك من عبارات تصلح أن تقال بالنسبة لكل نص لكن عبد القاهر. ومن قبله الآمدى والقاضى الجرجانى، حاولوا تخليص النقد من هذا العيب الذاتى الشائع، وجعله علما موضوعيا لا يتسنى القول فيه إلا لمن يملك أدواته ووسائله، ويتمثل الذوق النافذ فى نجاح عبد القاهر فى الوقوف على كثير من «أسرار البلاغة» على مستوى الحرف والكلمة والجملة والصورة والذى مكن عبد القاهر من ذلك، هو شدة ارتباطه بالنصوص الأدبية الحية، سواء كانت من القرآن الكريم أو من الشعر العربى، ولم يكن النص

---

(١) انظر فى ذلك د. طه حسين، مقدمة كتاب «نقد النثر» المنسوب لقدامة ابن جعفر. وانظر كذلك: د. شكرى عياد، الشعر لأرسطو طاليس وتأثيره فى البلاغة العربية». وانظر: د إبراهيم سلامة «بلاغة أرسطو بين العرب واليونان».

يجمد فى يد عبد القاهر ويتحول إلى شاهد، وإنما يظل حيا، يستعمل أو يستعمل غيره، ليستشف من كل منهما جانب جمالى.

ومن هذه المكانة التى ينفرد بها عبد القاهر فقد ظلم كثيرا عند الإفادة منه ظلم أولا حين كانت كتبه قمة الإبداع فى عصر الإبداع النقدى والأدبى الذى جاءت بعده عصور الجمود والموات، فعملت فى كتب عبد القاهر عملها على مستوى التلخيص والتبسيط المخل، فتجردت كتب عبد القاهر على يد ملخصيه من مؤلفى المتون وشارحيها من أتباع السكاكى، تجردت من كل خصائصها التى أشرنا إليها.

ولأن هذه الفترة فترة جمود لا تصلح لحياة النقد فإنه لم يبق من آثار عبد القاهر فيها إلا بعض القواعد البلاغية الشاحبة، وارتبط عبد القاهر فى الأذهان باعتباره واحدا من البلاغيين ومن هنا جاء الظلم الثانى الذى نال عبد القاهر على أيدى الدارسين المحدثين، ولقد وقف كثير منهم بتاريخ النقد العربى عند القرن الرابع الهجرى حيث الآمدى والقاضى الجرجانى، ونسوا القرن الخامس وفيه شيخ النقاد عبد القاهر، لأنهم عدوه بلاغيا أو نحويا..

والواقع أن عبد القاهر كان ناقدا جماليا من رأسه إلى قدمه، فهو فى كتابه دلائل الإعجاز، يقدم نظرية للنقد الموضوعى، لا تعتمد على هوى الذات فى النظر إلى النص ولكنها تفسر الجمال على أساس

من معانى النحو الإضافية، وهى «نظرية النظم»[1] وفى كتابه أسرار البلاغة يعالج مبحث الصورة الشعرية بإعتباره مبحثا نقديا لا بلاغيا، ذلك أنه على مستوى المعالجة البلاغية، كما كانت عند سابقيه من أمثال المبرد، بن المعتز وقدامة، وعند من جاءوا بعده من أمثال السكاكى وتابعيه فى مثل هذه المعالجة، يكون الاهتمام موجها إلى قواعد الصورة، والتفريق بين ألوانها، لكن المعالجة النقدية، كما سنرى عند عبد القاهر، لاتهتم بالقواعد إهتمامها بالجذور النفسية للصورة فى نفس قائلها، والآثار المتوقعة فى نفس سامعها مع إهتمام دائم بالأثر الجمالى الذى تتركه الصورة على النص الأدبى، والمقارنة بين الصور المتماثلة أو المتقابلة وذلك الصنيع جزء من مهمة الناقد الأدبى.

وسنقتصر هنا فى تناولنا لمبحث الصورة الشعرية عند عبد القاهر على نقطتين اثنتين:

أولهما: التمثيل، وهو صورة من صور التشبيه أطال عبد القاهر الوقوف أمامها للمرة الأولى فى تاريخ النقد العربى.

وثانيتهما: الاستعارة، وسر الوقوف أمامها أن الآمدى اقتصر على ملاحظة الجانب القبيح منها، وبقى أن ننظر إلى موقف النقد العربى من جانبها الإيجابى وسوف نجد ذلك عند عبد القاهر.

(١) انظر كتابنا حول : « دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث » دار غريب ١٩٨٠ - القاهرة.

(أ) التمثيل والتشبيه:

يفرق البلاغيون بين ثلاثة مصطلحات هي،. التشبيه المفرد، والشبيه المتعدد والتمثيل، أما المفرد فكقولك: هو كالأسد شجاعة، أما التشبيه المتعدد فهو تشبيه شيئين بشيئين كقول امرىء القيس:

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا

لدى وكرها العناب والحشف البالى

فهو هنا يشبه لونين من قلوب الطير، قلوبا رطبة وهى كالعناب، وقلوبا يابسة وهى كالحشف البالى، ويمكننا فى مثل هذا التشبيه أن نفصل كل طرفين منهما، فنجعلهما تشبيها مفردا، فنقول القلوب الرطبة كالعناب والقلوب اليابسة كالحشف البالى، والنوع الثالث التمثيل، وهو ما يكمن فيه وجه الشبه هيئة حاصلة من اجتماع شيئين أو أشياء فلا يجوز التفريق بينهما وأخذ كل منهما على حده، وذلك مثل قول ابن المعتز:

وكأنه وكأن الكأس فى فمه

هلال أول شهر غاب فى شفق

فالتشبيه هذا ليس مقصودا به أن يشبه الكأس الأبيض بهلال أول الشهر المستدير ولا الشفة الحمراء بالشفق، ولكن المقصود تصوير الهيئة الحاصلة من اجتماع الكأس والشفة، بهيئة ظهور الهلال المستنير مع الشفق الأحمر، وعلى ذلك يأتى قوله تعالى: (إنما

مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء، فاختلط به نبات الأرض مما يأكل الناس والأنعام حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وأزينت، وظن أهلها أنهم قادرون عليها ، أتاها أمرنا ليلا أو نهارا فجعلناها حصيدا كأن لم تغن بالأمس)، فأركان الصورة المتعددة، التى وردت فى تجسيد بهجة الحياة الدنيا، التى يمكن لها أن تزول فور إرادة بارئها، هذه الأركان لا يمكن فصل واحد منها، وتشبيه الحياة على حدة به، فنحن لا نقول الحياة الدنيا كماء نزل من السماء، ولكن لابد من إكمال كل جوانب الصورة حتى يكتمل التمثيل.

وهذا اللون من التشبيه التمثيلى، هو أقرب أنواع التشبيه إلى روح الصورة الشعرية النابضة والعجيب أن النقاد والبلاغيين العرب لم يقفوا وقفة مفصلة أمام هذا اللون ـ قبل عبد القاهر.. على كثرة ما تحدثوا عن التشبيه، «ولو قال قائل: إن التشبيه، وهو أكثر كلامهم لم يبعد على حد تعبير المبرد، وكانت البحوث حوله عند النقاد والبلاغيين كثيرة كذلك، منها بحث المبرد عنه فى كتابه الكامل، وبحث الجاحظ فى كتابة الحيوان، وابن المعتز فى البديع، وقدامة فى نقد الشعر وابن طباطبا فى عيار الشعر، والرمانى فى إعجاز القرآن، وابن رشيق فى العمدة فى صناعة الشعر ونقده، ومع ذلك فإن التمثيل أكثر ألوان التشبيه إيغالا فى الخيال وخضوعا له، حيث لا يقف عند لمحة التشابه البسيطة التى تحدث على مستوى الفرد،

ولكنه يتعداها إلى تلمس الجوانب الدقيقة بين الصورتين المتقابلتين حتى يحدث من هذا التلمس هيئة مشتركة بين الصورتين، ولقد عرفنا من قبل نضج فهم عبد القاهر للخيال، بالقياس إلى سابقيه، ومن الطبيعى أن يكون موقفه كذلك من وسائل الصورة التى تعين على ابراز الخيال.

ولقد أدرك عبد القاهر، بصفة واضحة قيمة الخيال فى بناء الصورة، فكان ربطه بينهما فى مبحث واحد، وكان أيضا سابقا فى هذا الربط، الذى لم يستطع البلاغيون من بعده متابعته فيه، حيث ربطوا الخيال بمبحث الفصل والوصل.

وأدرك قيمة الخيال فى «التمثيل» على نحو خاص، حين بين أن الخيال هو الأرض التى يتم عليها بناء الصورة وخاصة الصورة المعكوسة، وهى تلك اللون من الصورة التى يتبادل فيها كل من المشبه، والمشبه به مواضعها، فبدلا من أن نقول هند كالقمر، نقول القمر كهند، مبالغة وإدعاء أنها أشهر منه وأعرف. يقول عبد القاهر، وقد يقصد الشاعر على عادة التخييل، أن يوهم فى الشىء، وهو قاصر عن نظيره فى الصفة منه زائد عليه فى استحقاقها، كقول محمد بن وهب:

وبدا الصباح كأن غرته
وجه الخليفة حين يمتدح

فهو هنا بدلا من أن يقول فى الصورة التشبيهية أن وجه الخليفة كالصباح عكس الصورة وقال أن الصباح كوجة الخليفة حين يتلقى مدائحه، والذى أعان على ذلك هو قدرة الشاعر على التخيل وإيجاد لون من التبادل، ويبدو عمل التخيل واضحا فى بناء الصورة المعكوسة إذا كانت من باب التمثيل العقلى كقول الشاعر:

وكأن النجوم بين دجاه

سنن لاح بينهن ابتداع

فهو يشبه الصورة المحسوسة وهى صورة ظهور نجوم متفرقة وسط ظلام حالك، بصورة عقلية وهى ظهر السنن والأفعال الحسنة وسط البدع والأفعال السيئة، وكان ينبغى أن يحدث العكس فى أن تشبيه الصورة المعقولة بالمحسوس أكثر وضوحا، ولكن الشاعر بنى صورته بناء عكسيا، وكما يقول عبد القاهر « طريقة العكس لا تجىء فى التمثيل على حد التشبيه الصريح، وإذا سلكت فيه كان مبنيا على ضرب من التأول والتخيل[1].. وهكذا يربط عبد القاهر بين الخيال وبناء الصورة ربطا مباشرا.

ومن ناحية ثانية يربط عبد القاهر بين الصورة التمثيلية، وبين اللغة الحسية الأسطورية التى تشبع فى طفولة الإدراك اللغوى، سواء على مستوى الفرد أو الجماعة، حيث يبدأ الفرد إدراكه اللغوى

---

(١) أسرار البلاغة : ٢٦٢.

وتعبيره في مرحلة الطفولة من خلال المحسوسات أولا، ثم ينتقل فيه الصور المحسوسة أكثر مما تشيع المجردات، كما هو الشأن في اللغة الهيروغليفية، وسائر اللغات المصورة، ومن هنا فإن لجوء الشاعر إلى التعبير بالصورة، إنما هو تذكير للنفس بطفولتها الفردية والجماعية ومن هنا يكون أبلغ أثرا، وأكثر نجاحا حين يعتمد منهج الصورة يقول عبد القاهر «ومعلوم أن العلم الأول أتى إلى النفس أولا عن طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والروية فهو إذن أمس بها رحما، وأقوى لديها ذمما، وأقدم لها صحبة، وأوكد عندما حرمة فإذا نقلتها في الشيء يمثله من المدرك بالفعل المحض، وبالفكرة في القلب إلى ما يدرك لها بالحواس أو يعلم بالطبع على حد الضرورة، فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحيم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم»[1].

وهذا التعليل الدقيق الذي يقدمه عبد القاهر لسر الجمال في التعبير بالصور، هو نفس التعليل الذي يقدمه النقاد المحدثون حين يربطون بين الصورة الشعرية والأسطورة، حيث كانت الأسطورة في القديم تعبيرا حسيا مجسدا عن المشاعر البسيطة الصادقة، وحين اختفت الأسطورة وحلت محلها الصورة الشعرية «فآباؤنا الأولون، كانوا يعيشون على الأسطورة واليوم لم تختف الأسطورة تماما،

---

(١) أسرار البلاغة ص ١٣٨.

فإنما الصورة الشعرية، ليست فى جوهرها إلا هذا الإدراك الأسطورى الذى تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة، طالما أحس الشعراء، والفلاسفة هذه الصلة العميقة، يود الشاعر أن يجعل من الطبيعة ذاتا ومن الذات طبيعة خارجية»[1]. فإذا كان الأقدمون يقولون فى أساطيرهم أن الصدى ابنة الجبل الصغرى، فإنا مع تنحيتنا لهذا الفهم، نستعيد جزءا منه حين نقول «هتفت فرد الصدى على» حين تومىء هذه الصورة إلى أن الصدى إنسان يرد، وهو ما كانت تقوله الأسطورة القديمة.

بعد هذا الإدراك للعلاقة بين التمثيل والخيال، والعلاقة بين التمثيل والأسطورة واللغة الحسية، أقام عبد القاهر أسسا يستجيد على أساسها التمثيل ويحدد النمط الراقى منه، وتلك النظرية تعتمد على دعامتين هما الغرابة والتفصيل.

أما الغرابة: فيعنى بها عبد القاهر بعد مورد الصورة، بأن تكون بعيدة لا تقدم على الخاطر للوهلة الأولى، وربما كان هذا المنطق فى الاستحسان قائما على لون من الإيمان بالارستقراطية الفنية، وعدم شيوع محتوى صورة ما يقوله الفن على ألسنة العامة وأذهانهم، وهو تفكير ليس غريبا على وظيفة الأديب كما يمكن تخليها فى عصر عبد القاهر وما قبله.

---

(١) د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ص ٧.

ومبدأ الغرابة فى مورد الصورة من الناحية النقدية معترف به إذا أخذنا فى الحسبان أنه ليس اللون التعبيرى الوحيد الشائع. وأن إلى جواره لونا آخر يأخذ مادة صورته من فتات الحياة ومن الأشياء القريبة منا[1]. وعن اللون الأول يقول ميديلتون مارى «إن ما نطالب به فى المكان الأول، أن يكون التشابه تشابها حقيقا بأن يكون مما لم يقع تحت إدراكنا سلفا أو لم يقع تحت إدراكنا إلا نادرا حتى أنه ليأتينا بما يشبه تأثير الوحى» ومن هنا فإننا لا نتفق مع بعض الباحثين حين يقولون فى صدد مناقشة مبدأ الغرابة عند البلاغيين القدماء: «إننا الآن نرى أن الصورة مادتها ما تعطيه الحواس، وما يتناثر قريبا منا من فتات الحياة الأليفة ولكن ذلك لم يقصد إليه (البلغاء) غالبا، لقد تناقلوا صفة الإيضاح، وعدوا رتبه موضوع درس متمين، ثم انسلوا خفية إلى شواهد تقوم على الإخفاء والإبعاد، هذه حال أبى هلال، وعبد القاهر من بعده، فعبد القاهر على الرغم من يقظته وقف فى نفسه موقفين لا موقفا واحدا، أخذ يكبر المحسوس ثم أفلت منه رويدا إلى الغموض فجعل منه نظرية هائلة سيطرت على البلاغة إلى وقتنا[2].

---

(١) انظر: د. عبد الرحمن بدوى، الصورة الشعرية عند سانت جون بريس، مجلة المجلة يناير ١٩٦١.

(٢) د. مصطفى ناصف، المرجع السابق ص ٦٤.

مبدأ الغرابة إذن بإعتباره واحدا من موارد الصورة الشعرية معترف به نقديا إلى جانب الصورة الأليفة، ومن حق عبد القاهر أن يتخذ منه واحدا من معايير الصورة الجيدة، لكن هناك مزلقا يحيد دائما بالذين يجنحون عن الغرابة إلى الغموض، وحين تكون الصورة غامضة تستغلق على نفسها، فلا تفهم، ويفقد الأدب واحدا من أهم عناصره وهو عنصر «التوصيل: حيث تظل القصيدة صيحة فى واد لا تفهم، فهل تنبه عبد القاهر لهذا المزلق أم وقع فيه؟

لقد تنبه عبد القاهر فى دقة بالغة للفرق بين الغرابة والغموض، وأوضح الضمانات النقدية التى تجعل الصورة غريبة لا غامضة، فأوضح أننا لا نبحث عن غرابة أى غرابة ولكننا لابد أن نصل من الغرابة إلى المناسبة، أى أن تبدو أطراف الصورة فى البداية غريبة، ثم يستطيع الشاعر أن يوجد المناسبة بين هذه الأطراف المتباعدة فى النهاية، وذلك جزء من عمل الخيال الذى يكشف المناسبة بين الأشياء من خلال سيطرته على الطبيعة، وسر استحسان عبد القاهر لهذا اللون الذى يبدأ بالغرابة وينتهى بالمناسبة أن النفس تنال طلبتها فى ذلك الموقف بعد لون من الجهد وإعمال الفكر، والشىء حين يجىء بعد الكد، يكون أوقع فى النفس منه حين يأتى سهلا بلا عناء، ولقد قال جرير: أنشدنى عدى بن الرقاع شعرا فى وصف ابن الظبية الصغير فلما بلغ إلى قوله:

تزجى أغن كأن أبرة روقه[1] رحمته، وقلت: قد وقع، ماعساه يقول وهو أعرابى جلف. فلما قال «قلم أصاب من الدواة مدادها» استحالت الرحمة حسدا.. فهل كانت الرحمة فى الأولى والحسد فى الثانية إلا أنه رآه حين افتتح التشبيه، قد ذكر مالا يحضر له فى أول الفكر، وبديهة الخاطر، وحين أتم التشبيه وأداه صادقا قد ظفر بأقرب صفة من أبعد موصوف، وعثر على خبىء مكانه غير معروف[2]. فالتقابل الحاد بين الطرفين. ثم اكتشاف المناسبة فى النهاية هو المنزع الفنى الذى يشيد به عبد القاهر، وهو لا يجعل «الغرابة» مجرد بحث عن الغريب لذات الغريب.

ومن ناحية ثانية، يفرق عبد القاهر بين الصورة الغريبة، والصورة الغامضة فقد تكون الصورة غريبة المورد، لكن كثرة استعمالها تجعلها مألوفة وواضحة، وهذه الألفة لا تفقد الصورة قيمتها، فالصورة التى تقول «هو لا يشق له غبار» جاءت فى البداية من مورد غريب، وحين استعملها صانعها الأول كانت غير مألوفة، ولكن كثرة جريانها على الألسن، جعلتها تبدو سهلة المورد ولكن «إذا عثرت بالهوينى على كنز من الذهب لم تخرجك سهولة وجوده إلى أن تنسى جملة أنه هو الذى كد الطالب وحمل المتاعب»، فالصورة الغريبة

(١) تسوق أمامها، اغن: ابن الظبية الصغير، ابرة روقة: طرف قرنه الرفيع المدبب.

(٢) أسرار البلاغة ص ١٧٧.

المورد لها قيمتها حتى وإن أصبحت سهلة مألوفة.

ويستشهد عبد القاهر لهذا اللون من الصور الغريبة المورد المألوفة بشعر البحترى، حيث يستقدم الشاعر صورة من عمق فنى بعيد، ولكنه يعرضها فى ثوب مألوف، فكأنه يروض لك مهرا جامحا، فيجعله طيعا.

- ومن ناحية ثانية، فقد تكون الصورة غامضة، لكن ليس وراء غموضها قيمة فنية فتكون قليلة الشأن، ذلك أن هدف الأدب - كما يرى عبد القاهر - ليس الوضوح التام فى توصيل الفكرة، ولا الغموض المغلق فى التعبير عنها، ذلك أنه لو كان هدف الأديب أن تفهم عنه عبارته، وكان هدف الشعر أن تفهم معناه، لاستوت القصيدة من عيون الشعر، مع نداء بائع الفول الباقلى، حيث ينادى فى طرقات جرجان موطن عبد القاهر، قائلا: «باقلى حار»، لأن كلا من القصيدة، وهذه العبارة الأخيرة ينجح فى أداء المعنى الذى يهدف إليه. وكما أن الوضوح التام فى توصيل الفكرة ليس هدفا، فكذلك الغموض المستغلق خاصة إذا لم يكن وراءه طائل يحصله القارئ بعد الكد والتعب، وتوجد نماذج هذا اللون من وجهة نظر عبد القاهر فى بعض صور أبى تمام كقوله فى مدح الخليفة المعتصم:

كأن أمواله والبذل يمحقها

نهب تعسفه التبذير والنقل

شـــرست بل لنت بل قـــانيت ذاك بذا

فـــأنت لاشك فـــيك الســـهل والجـــبل

يدى لمن شـــاء رهن.. لم يذق جـــرعـــا

من راحـــتيك درى مـــا الصـــاب والعـــسل

فهو فى الصورة الأخيرة يريد أن يقول أن من لم يذق جرعات الماء من يديك لا يستطيع التفريق بين الصاب المر والعسل الحلو، لأن ما بين ماء راحتيك وبين بقية المياه مثل ما بين العسل والصاب، ولكن الصورة غامضة لا تؤدى المعنى فى سهولة ولا يصل اليها المرء الا بعد تكلف.

الوضوح إذن ليس الهدف الفنى، ولا الغموض الذى يمكن أن يفهم من طلب الغرابة فى الصورة التمثيلية وإنما تكون الجودة فى الغموض النسبى، أو كما يقول عبد القاهر: «ذلك الضرب من المعانى الذى هو كالجوهر فى الصدف، ولا يبرز إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب، لا يريك وجهه حتى تستأذنه عليه، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف مما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه، فما كل أحد يفلح فى شق الصدفة، ويكون فى ذلك من أهل المعرفة[1].

وهذا اللون من الغموض قريب ما يشيع لدى الرمزيين فى النقد

---

(١) السابق ص ١٦١.

الحديث إذ يرون أنه لابد من إضفاء شئ من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية، على أنه ينبغى أن يكون غموضا يشف عن دلالاته بالتأمل، لئلا تصير الصورة لغزا من الألغاز[1].

وهكذا أصّل عبد القاهر، مبدأ الغرابة تأصيلاً نقديا، وناقش فى يقظة ما يمكن أن يثيره من قضايا، وبيّن أن تباعد العناصر والأطراف فى ظاهر الأمر لا يجعلها بعيدة عن مجال الخلق الفنى الذى يخلق من المتباعدين كلا متجانسا وتلك أحد وظائف الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التى بها يمتزج مع العناصر المتباعده فى أصلها، والمختلفة كل الإختلاف كى تصير مجموعا متآلفا منسجما.

أما التفصيل: فهو الدعامة الثانة التى يقيم على أساس منها عبد القاهر نظرته إلى التمثيل.. ويعنى عبد القاهر بالتفصيل الدقة فى ملاحظة جوانب الصورة وزواياها وأوضاعها من حيث الحركة والسكون، وإذا كان من الطبيعى أن تأتى الصورة غريبة كأنها در استخرج من قاع سحيق، فإن من الطبيعى ألا يقدم هذا الدر غفلا، وأن تتناوله أيدى الصانع بالتجميل والتحسين، ولكن مفهوم التجميل دائما عند عبد القاهر مفهوم موضوعى. وينبغى من خلاله أن يترك الفنان بصماته على العبارة أو الصورة ومادام عبد القاهر فى نظريته للنظم يرى أى لك تغيير فى بناء العبارة تقديما أو تأخيرا أو تعريفا

---

(١) انظر: د. غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث ص ٤٢٦.

أو تنكريا، أو تغييرا فى أى ملمح من الملامح، كل ذلك من شأنه أن يجعل كل عبارة تختلف اختلافا تاما عن غيره، فإن ملامح الصورة كذلك ينبغى أن يكون فيها مجال للاختلاف عن طريق التفصيل، وإذا أخذنا صورة القمر مثلا وهى كثيرة الورد على ألسنة الشعراء فى موقف التشبيه بالجمال، فإننا نجد الصورة مبتذلة لكثرة استعمالها، فاذا قلت «فتاتى كالقمر» كانت الصورة عادية لكنك إذا حاولت أن تدخل لونا من التفصيل على الصورة لتكسبها ملامح خاصة فقلت «هى كالبدر المكتمل فى ليلة صيف صافية وقد انعكست أضواؤه على بحيرة هادئة» فسوف نجد خلال التفصيل مذاقا جديدا للصورة.

من خلال ذلك الفهم للتفصيل فإن من الممكن لكل صورة أن تأخذ أشكالا جديدة بعدد من يتناولها من الشعراء المجددين، ومعنى ذلك أن أقسام التفصيل لا تكاد تنحصر، ومع ذلك فإن عبد القاهر يحاول أن يوجد تقسيما لإمكانيات التفصيل فى الصورة على النحو التالى:

١- محاولة أخذ بعض أجزاء الصورة، وترك بعض الأجزاء، كأن يعمد الإنسان إلى صورة العين، فيريد أن يلتقط منها المقلة دون البياض، أو إنسان العين دون أجفانها أو يعمد إلى صورة الورد أو النرجس، فيلتقط الأوراق الحمراء أو البيضاء دون الخضراء أو يلتقطها دون الأغصان، وكل ذلك من أجل محاولة أخذ الصورة على

نحو خاص، أو التركيز على جزء منها دون جزء، يقول ابن المعتز فى وصف رحلة للصيد اصطحب فيها أحد الصقور:

غـــــدوت فـى ثـوب مـن الـلـيـل خـلـق
يـطـاوح الـنـظـرة فـي كـل أفـق
ذى منسـر أقنى إذا شك خـرق
مـخـتـضب فى كل يوم بـعلق
وكل عـظـم مـفـصـل إذا عـلـق
ومـقـلـة تـصـدقـه إذا رمـق
كـأنـهـا نرجـسـة بـلا ورق
تنشب فى الديبـاج حـتى ينفـتق

ففى هذه الأرجوزة التى تصف صقر الصيد محلقاً فى كل أرجاء الأفق، قـوى المنقـار الذى يعلق كل يوم بدمـاء فـرائسـه، وهو بهـذه المقلة القوية التى تصدق صـاحبها إذا نظر بها، وهى عسلية اللون كأنها أوراق النرجس وقد خلت من الأوراق الخضراء المحيطة بها حتى تكون صفرتها خالصة ومزدهرة، والذى صنعه ابن المعتز هنا هو التفصيل على طريقة انتقاء بعض العناصر وترك بعضـها، وهذا اللون من الصنيع الفنى يشـبـه إلى حـد بعـيـد طريقـة الرسم الكاريكاتيرى، حيث يركز الفنان على جزء من الصـورة دون بقـية الأجزاء، كأن يركز على أنف أحد الأشخاص أو رأسه أو شاربه أو

نحو ذلك.

٢- أخذ أجزاء الصورة باعتبارها كلا متكاملا مع ملاحظة خصائص جزئياتها وذلك كقول الشاعر:

وقد لاح فى الصبح الثريا كما ترى
كعنقود ملاحية حين نوراً

فقد روعيت هيئة الثريا باعتبارها كلا واحدا متناسق الأجزاء على نحو معين أشبه بهيئة العنقود مع مراعاة العلاقة الخاصة فى الهيئة بين أجزائه.

٣- النظر إلى الخواص الدقيقة لبعض الأجزاء، كانتفاء لون معين من الحمرة الشديدة أو الصفرة الفاقعة.. وهكذا. فذو الرمه حين يصف شرار النار المتساقط من الزند الذى كانوا يقدحونه لاستخراج النار منه، يشبه هذا الشرار بعين الديك، لأنها ذات حمرة خاصة فيقول:

وسقط كعين الديك عاورت صبحتى
أباها وهيأنا لموضعها وكرا[١]

وهكذا التفصيل بجهاته المختلفة الدقيقة التى يمكن أن يلاحظها الشاعر للصورة الشعرية جمالا وجدة، وقد تختلف الصور المتقاربة فى البناء لأن كلا منها أو أحداها اعتمدت لونا دقيقا من التفصيل،

(١) عاورت: بادلت، أباها: طرف الزند الأعلى، وكانوا يسمون الطرف الأسفل أنثى.

ولننظر إلى هذه الصور الثلاث التى تدور فى فلك واحدا، هو وصف غبار المعركة الحربية وقد اختطلت به السيوف ، يقول عمرو بن كلثوم:

تبنى سنابكهـــا من فـــوق أرؤســـهم
سـقـفـا كـواكـبـه البـيض المـيـافـيـر

ويقول بشار بن برد:

كـــأن مـــثـــار النقع فـــوق رؤوسنا
وأســـيـــافنا، ليل تهـــاوى كـــواكـبـــه

ويقول المتنبى:

يزور الأعـادى فى سـمـاء عـجـاجـة
أسنتـــه فى جـــانبـــيـــهـــا الكواكب

والصور الثلاث تصف الغبار الذى يثور فى ساحة المعركة تحت أقدام الخيول والجنود الزاحفة، والذى يعقد ما يشبه الظلام فى الأفق، لكنه خلال ذلك الظلام تتراءى السيوف والأسنة البيضاء اللامعة، فكأنها نجوم تضئ فى ذلك الظلام.

والواقع أن أكثر الصور توفيقا فى رسم الموقف، صورة بشار، وذلك لأن بشارا استطاع أن يجعل صورته متحركة، مناسبة لموقف المعركة الملئ بالحركة فى حين ظلت الصورة عند عمرو بن كلثوم والمتنبى ساكنه، فكلا الشاعرين يرسم سماء فيها الكواكب، لكن

بشارا يرسم سماء تهوى كواكبها، وهذه الكلمة «تهاوى» هى التى أعطت لصورة بشار عنصر الحركة، ويلاحظ أن هذه الكلمة كذلك بالإضافة إلى إعطائها عنصر الحركة للصورة، أعطتها دقة فى التشابه، لأنه فى الواقع يلاحظ أن النجوم مستديرة ومنتظمة فى تباعد ما بينها، فى حين أن السيوف فى المعركة، مستطيلة ومختلطة فيما بينها، ولا يمكن أن تكون الصورة دقيقة لو تخيلنا النجوم كما هى ثابتة، ولكننا حين نتخيلها تهوى. فإن استدارتها تتحول إلى استطالة، ونظامها وتباعد ما بينها سوف يختل حيث تضطرب وتتداخل، ومن ناحية ثالثة، فإن هذه الكلمة أضفت على الصورة جوا نفسيا ملائما فمنظر النجوم الثابتة فى السماء فى الصورتين الآخريين، قد يثير فى النفس معنى التأمل أو الصفاء أو البهجة، وهو مالا يتناسب، وجو الفزع والرهبة الموجود في طرف الصورة الاخر، وهو الموقعة الحربية، لكن تصوير هذه النجوم وهي تهوى فى بيت بشار، يثير جوا من الخوف والرعب، يتلائم مع جو الموقعة الحربية.. وهكذا نلاحظ أن إضافة تفصيل دقيق إلى الصورة يمكن أن يهبها إتقانا وجودة فنية.

والصورة التشبيهية بصفة عامة سواء أكانت تمثيلية أو غير تمثيلية، يمكن أن تكون صورة ساكنة، أو صورة متحركة حركة بسيطة أو حركة مضاعفة.

فمن الصور الساكنة قول المتنبى، يصف كلباً من كلاب الحراسة:

يقعى جلوس البدوى المصطلى

بأربع مجدولة لم تجدل

فمشهد البدوى الذى يجلس أمام المدفأة فى الشتاء، ساكن من شدة البرد كاد أن يتجمد، يتخذ فى تصوير سكون كلب الصيد، وقد سكن مستريحا بعد رحلة يتوثب بعدها لأخرى، ومن المعانى التى كان يشيع تصويرها فى «الصورة الساكنة» مشهد المصلوب، الذى كان يعلقه الحاكم على باب المدينة بعد قتله لكى يكون عظة لغيره، ومن الصور التى تسجل هذا المشهد قول الأخطل الأهوازى:

كأنه عاشق قد مد صفحته

يوم الوداع إلى توديع مرتحل

أو قائم من نعاس فيه لوثته

مواصل لتمطيه من الكسل

وكذلك قول ابن الرومى:

كأن له فى الجو حبلا يبوعه

إذا ما انقضى حبل أتيح له حبل

يعانق أنفاس الرياح مودعا

وداع رحيل لا يحط له رحل

ويلاحظ أن الصور هنا مع كونها ساكنة، فإنها تعطى الانطباع بالاستمرار فى السكون فحين تصف الصورة الأولى المصلوب بأنه القائم من النعاس الذى يواصل التمطى من الكسل فإنها باختيارها لكلمة مواصل تشعر أن هذا التمطى متجدد مرة بعد مرة، وكذلك الصورة الثانية، حين تجعل مد ذراعى المصلوب إحداهما إلى أعلى، والأخرى إلى أسفل، أشبه بمن يقيس حبلا بذراعيه، تحتال لكى يستمر هذا الوضع دون انتهاء يقول الشاعر إذا ما انقضى حبل أتيح له حبل وهكذا يمكن أن تنجح الصورة فى التعبير عن الموقف من خلال مشهد ساكن أو مستمر فى السكون.

والواقع أن الصورة الشعرية الساكنة، تذكرنا بالصورة فى الرسم أو التصوير أو النحت حيث أن مجال هذه الفنون يكون فى الصورة المتحركة كذلك، والنقاد يرون فى مجال المقارنة بين الشعر والرسم، أن الرسم فن مكانى، بمعنى أنه يستطيع رصد لحظة واحدة فى مكان واحد، ولا يستطيع الرسم تصوير الزمان، فلا تستطيع صورة واحدة أن تصور إنسانا وقد نما أو مشى طريقا طويلا، ولكنها تستطيع تصويره فى لحظة ساكنة فى حين أن الشعر فن زمانى، يستطيع أن يصور اللحظات المتعاقبة ويصور الموقف فى صورة شعرية[1].. ولكننا رأينا هنا كيف استطاعت الصورة الشعرية أن

(١) انظر فى هذه المقارنة: إبراهيم عبد القادر المازنى، حصاد الهشيم ص ١١٠ وما بعدها (الطبعة السادسة)

تعبر عن الموقف المكانى الساكن والمتحرك.

وهنالك إلى جانب الصورة الساكنة، الصورة المتحركة، وقد تكون بسيطة فى اتجاه واحد كقول أبى تمام:

ويصـــعـــد حـــتى يظن الجـــهـــول
بأن لـه حـــاجـــة فى الســـمـــاء

وقد تكون الحركة فى اتجاهات متعددة، كحركة أوراق الكتاب حين يعبث بها الهواء، وحركة السفينة حين تتقاذفها الأمواج، وقد صـور الأعشى هذه الحركة بصورة ابن الناقة الصغير، الذى يستخفه الخلاء حين يخلو له مورد الماء، فيثب فى كل الاتجاهات، يقول الأعشى:

تقص الســفــين بجــانبــيــه كــمــا
ينزو الربـاح خـــلالـه كـــــرع[1]

هذه هى بعض جوانب الصورة التشبيهية عند عبد القاهر على مستوى التشبيه والتمثيل، عرضنا للأسس العامة التى تقوم عليها نظرته فى هذا اللون التصويرى الشائع والقيمة النقدية لهذه الأسس ولنظرته التفصيلية فيها. ويحسن بنا الآن أن نقف أمام الصورة الاستعارية عنده وقفه مماثلة.

---

(١) نقص : تقفز، الرباح: إبن الناقة الصغير، الكرع: مورد المياه.

ب

الصورة الاستعارية عند عبد القاهر

الاستعارة هى الأداة الثانية التى تسهم مع التشبيه فى تكوين الصورة الشعرية المجازية، لكن الاستعارة أمعن فى الخيال من التشبيه، لكونها تتناسى أحد الطرفين دائما، فلا يظهر لنا إلا طرف المشبه به فيما يعرف بالاستعارة التصريحية. ويظهر المشبه مشخصا أو مجسدا بأخذه إحدى صفات المشبه به فيما يعرف بالاستعارة المكنية، وعلى مستوى شيوع الصورة فإننا كما يقول «تشارلتن» نجد التشبيه أكثر شيوعا فى العصور الاتباعية، ونجد الاستعارة أكثر شيوعا فى العصور الابتداعية التى ينمو فيها الخيال وتكثر تحليقاته.

ولقد كان هذا هو موقف النقد العربى من هاتين القضيتين، فلقد شاعت فيه قضية التشبيه منذ مرحلة مبكرة، على حين ظلت قضية الاستعارة مهملة لا يلتفت إليها كثيرا أو لا تأخذ حظها الواجب من دراسة الدراسين، فلم يلتفت النقاد إلى الإستعارة إلا عندما اتخذها شعراء التجديد أو أصحاب البديع وسيلة من وسائل التعبير فى شعرهم ونشط النقاد المحافظون يردون هذه الوسيلة إلى أصول

قديمة أو يبينون ما فيها من قبح، فعل ذلك ابن المعتز فى كتابه «البديع»[1] حين عقد فصلا للاستعارة أراد فيه أن يثبت كثيرا من نماذج فى القرآن، والسنة، وكلام الصحابة وشعر الشعراء الجاهلين والإسلاميين ونثر الكتاب، وقد فعل ذلك دون أن يعلق على القيمة الفنية لأى من هذه الاستعارات أو يبين دورها فى البناء الشعرى، ولكن دوره كان مجرد تجميع للنماذج الاستعارية ليخرج من وراء ذلك إلى أنها ليست شيئا محدثا كما يزعم أصحاب البديع.

أما الآمدى، فقد تناول الاستعارة من قبل عبد القاهر من حيث كونها صورة شعرية، لكنه تناولها من زاوية خاصة، ولهدف خاص، أما الزاوية فهى زاوية القبح الذى يرد فى استعارات أصحاب التجديد من وجهة نظر المحافظين، أما الهدف، فهو إثبات أن هؤلاء المجددين لم ينجحوا فيما قصدوا إليه من الاهتداء إلى وسائل لغوية مغايرة لوسائل المحافظين فى بناء الصورة ومن هنا فإن تناول الآمدى للاستعارة لم يكن اهتداءاً إلى قيمتها بقدر ما كان محاولة للتهوين من شأنها، ويمكن أن يقال هنا أن الشعراء كانوا أسبق من النقاد فى الوقوف على قيمة الاستعارة. فعلى حين عرف شعراء التجديد أن للاستعارة قيمة شعرية كبرى يمكن استغلالها فى إحداث تغيير فى طريقة تعبير الشعر عن حضارة العصر وثقافته وقف منهم

(١) انظر البديع لابن المعتز (تحقيق خفاجى) من ص ١٩ - ٥٤.

النقاد موقف المناقشة والمسائلة والتشكيك.

ولقد كان هذا الموقف النقدى من الاستعارة موقفا شائعا عند النقاد وكانوا يعتبرون الاستعارة غير داخلة فى سنن الصورة الشعرية الأصيلة عن العرب وقد عبر عن ذلك القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى صاحب الوساطة بين المتنبى وخصومه حين قال: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب، ولمن كثر سوائر أمثاله وشوادر أبياته ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالبديع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض[1].

فالاستعارة ليست شيئا داخلا فى صلب البناء الشعرى، فهو شئ يمكن أن يتم عمود الشعر ونظام القريض دون ايراده، ولا كذلك التشبيه الذى يعد داخلا فى أسس المفاضلة بين الشعراء عند العرب.

وقد انعكس هذا الفهم على تعريف الاستعارة عند هؤلاء النقاد فهى عند القاضى الجرجانى ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت فى مكان غيرها [2] «وعند الرمانى»

---

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه ص ٣٧

(٢) السابق ص ٤٠

تعليق العبارة على غير ماوضعت له فى أصل اللغة على جهة النقل والأبانة «وعند أبى هلال العسكرى» نقل العبارة من موضع استعمالها فى أصل اللغة إلى غيره».

والدائرة التى تدور فيها هذه التعريفات جميعا هى دائرة «النقل» أى أننا حين قلنا «رأيت أسدا فى الميدان» فإننا فى هذا التعبير نقلنا كلمة «أسد» من موضعها الأصلى، وعبرنا بها عن معنى كلمة «رجل».. وهذا هو كل ما حدث فى الاستعارة، لكنهم نسوا عنصرا آخر، هو عنصر الشعور المشترك الذى يقف بين الطرفين اللذين تم النقل بينهما، ولنسيانهم هذا العنصر اكتسبت الاستعارة عندهم هذا اللون الباهت.

لكن عبد القاهر بدأ معالجته للاستعارة بالتنبه لهذا العنصر «عنصر الشعور» فأبان أن مجرد عملية النقل لا تكفى لكى تتكون لدينا استعارة بالمعنى الفنى، وإنما يكون التعبير هنا مجرد خلط لغوى بين استعمال الكلمات المختلفة وهذا الخلط يسميه عبد القاهر «استعارة غير مفيدة» فالعرب مثلا تستعمل كلمة الشفة للانسان، ويقابلها فى البعير المشفر، وفى الفرس الجحفلة، ووضعت للانسان الأنف وللبعير فيما يقابله المرسن، فإذا عمد واحد إلى مجرد عملية نقل فبادل بين أسماء هذه الأعضاء، كأن سمى شفة للإنسان مشفرا أو أنفه مرسنا دون أن يهدف من وراء ذلك إلى إيجاد لون من

المشابهة بل إلى مجرد النقل اللغوى من كلمة إلى أخرى، فهو هنا يقوم باستعارة غير مفيدة كما قال رؤبة بن العجاج «وفاحما ومرسنا مسرجا» فهو يصف أنف حبيبته بأنه يلمح كالسراج، ولكنه استعمل فى التعبير عن الأنف كلمة مرسن وهى فى الأصل تطلق على أنف البعير، ولكن عملية النقل لا تتضمن «عنصر الشعور» حيث لا يريد أن يقول أن مشاعره متحدة نحو أنفها وأنف البعير، ولا يعقل أن يقصد أن بينهما مشابهة فى موقف المدح والتغزل وإنما كل الذى يقصده إجراء تبادل ونقل لغوى بين كلمتين تدوران فى أفق واحد وعبد القاهر رأى سابقيه يعدون مثل هذا النقل استعارة على طريقتهم فى فهمها إنها مجرد عملية نقل لغوى، أما هو فكان يرى الاستعارة شيئا أعمق، يراها اشتراكا شعوريا بين شيئين أولا، ينجم عنه نقل لغوى ثانيا، ومن هنا فقد كان يقول «وأعلم أن الواجب كان ألا أعد وضع الشفة موضع الجحفلة، والجحفلة فى مكان المشفر، ونظائره، فى الاستعارة وأضن باسمها أن يقع عليه، ولكننى رأيتهم قد خلطوه بالاستعارة وعدوه معدها فكرهت التشدد فى الخلاف، واعتددت به فى الجملة ونبهت على ضعف أمره بأن سميته استعارة غير مفيدة»[1].

فعبد القاهر هنا يضن باسم الاستعارة على هذا النط اللغوى،

(١) أسرار البلاغة ص ٤١

لأن المشاعر لانصيب لها فيه، وليس معنى رفضه لتسمية التبادل بين أسماء الشفة والمشفر والأنف والمرسن، استعارة، أن كل تبادل بين الأعضاء لا يعد داخلا فى قبيل الاستعارة فإذا كان هذا التبادل قائما على المشاعر كان استعارة مفيدة وانظر إلى قول الشاعر المخضرم «مزرد» فى وصف ضيف هبط عليه ليلا بعد رحلة شاقة فى الصحراء:

وأشعث مسترخى العلابى طوحت
به الأرض من باد عريض وحاضر

فأبصر نارى وهى شقراء أوقدت
بعلياء نشز للعيون النواظر

فما رقد الولدان حتى رأيته
على البكر يمريه بساق وحافز

فقلت له: أهلا وسهلا ومرحبا
بهذا المحيا من محيى وزائر(١)

فالشاعر هنا يصف مشهد هذا الأشعث الأغبر الذى طوحت به الأرض فى البادية والحاضرة، ثم أبصر نار الشاعر التى أوقدها ليهتدى بها المسافرون ويسير نحوها الضيقان وهى فى مكان مرتفع

---

(١) أشعث: مغبر الوجه والشعر، العلابى: عروق تنبت فى صفحة العنق، النشز: المكان المرتفع، البكر: الجمل القوى، يمريه يستحثه فى السبق

تراه العيون من بعيد، فلما رأى المسافر هذه النار أخذ يستحث جمله على السير بأن يضرب بأقدامه على ظهر الجمل وهنا تأتى الصورة الاستعارية، فالشاعر لا يقول أن الرجل يضرب الجمل بأقدامه ولكنه يقول أنه يمريه بساق وحافر، ومعلوم أن الساق والحافر تطلق على رجل الحيوان لا الإنسان، ولكنه هنا نقل هذا التعبير لكى يعبر به عن القدم.. فهل هذا التعبير استعارة غير مفيدة تساوى إطلاق المرسن على الأنف؟ أن الموقف يختلف فالسياق هنا استلزم أن تأتي الصورة على هذا النحو، وذلك أنه فى معرض وصف شدة شوق المسافر المجهد إلى النار الموقدة التى يريد أن يستدفئ بها، ويجد حولها الماء والطعام، يصور هذا المسافر الذى استحث جمله على سرعة السير، فأخذ يضربه بقدمه على جنبه بكل ما أوتى من قوة، حتى كأن القدم التى يضرب بها حافر شديد الوقع، وليس إلى مجرد النقل اللغوى فعبد القاهر إذن يقسم الاستعارة قسمين: استعارة غير مفيدة، وهى التى تعود إلى مجرد عملية نقل لغوى، وهو يرى أن هذه ينبغى ألا تعد استعارة، واستعارة مفيدة وهى الاستعارة القائمة على المشاعر والتشابه أولا.. وهى التى يعتد بها.

وهذه هى النقطة الأولى التى يخالف فيها عبد القاهر سابقيه فى فهم الاستعارة ومعالجتها، وأهمية هذه النقطة تكمن فى أنه يجعل الاستعارة لصيقة بالشعور، ومعنى ذلك أنها بطبعها قريبة من

الشعر، وسوف نرى بعد ذلك كيف استطاع عبد القاهر التعمق فى فهم هذه القضية.

وإذا كانت المشاعر التى تحتوى عليها الصورة الاستعارية تعطيها قيمتها الأولى، فإن طريقة بناء هذه المشاعر أو التعبير عنها فى صورة استعارية يعطيها القيمة الثانية، وتوضيح ذلك أننا قد نحس نحو هذا الجندى الشجاع بإحساسنا نحو الأسد قوة وبطشا، وهذا الاحساس هو الخطوة الأولى فى بناء الاستعارة، وحين نقول: أقبل الأسد يحمل مدفعه فإننا نكون بقولنا «أقبل الأسد» قد خطونا الخطوة الثانية، التى ركزنا فيها شدة التشابه الشعورى فى صورة التطابق اللغوى.. لكننا قد نستطيع أداء هذا المعنى فى صورة أخرى حين نقول «أقبل جندى متناه فى الشجاعة والقوة بحيث إذا رأيته، ظننت أنه الأسد» لكن هل يتساوى هذا التعبير، مع قولك «أقبل الأسد» مع أنهما يعبران عن معنى واحد؟ لا.. فالتعبير بالاستعارة ذاتها يعطيها قيمة جمالية إلى جانب القيمة الشعورية، التى تستفاد من المعنى، ومرد هذه القيمة إلى «الإدعاء» كما يقول عبد القاهر، فنحن فى الاستعارة ندعى أن المشبه والمشبه به شئ واحد، فكأننا نبالغ فى إدعاء وصف الجندى بالشجاعة حتى تنتهى إلى أنه الأسد نفسه، ولا كذلك القول فى الصورة التشبيهية، التى يظل الإدعاء فيها قليلا، حيث نقتصر على وجود عنصر المشابهة، مع احتفاظ كل

طرف بخصائصه، وعبد القاهر فى ذهابه إلى أن تفسير الاستعارة لا يساوى الاستعارة ذاتها منطلق من نظريته فى النظم، يأخذ كل تركيب قيمته الجمالية، من خلال اختيار الأدوات وتأليفها، وفى هذا المجال لا تتساوى العبارة الاستعارية المركزة مع العبارة التشبيهية المفسرة لها فى إيجاز وبسط، أما تأثره بالفنون الجميلة هنا فيتضح حين ندرك أنه فى مجال الفن الجمالى لا يمكن أن نقول أن هذا القصر جميل، وتظل له قيمته الفنية، لو حولناه إلى أكوام من الطوب والطلاء والحديد فإن جماله يكمن فى تناسق هذه الأجزاء على نحو فنى معين داخله وكذلك القول فى البناء الاستعارى الذى لا يتساوى مع الكلمات المفسرة له.

بعد مناقشة هاتين النقطتين الخاصتين بمحتوى الصورة الإستعارية وشكلها، نعود إلى مناقشة نقطة ثالثة خاصة بوظائف الصورة الاستعارية فى التعبير الشعرى.

وينبغى أن نذكر فى صدد وظائف الاستعارة، نظرة النقد العربى القديم لها. واعتبارها إحدى الوسائل غير الداخلة فى صلب عمود الشعر، وتقديم الصورة التشبيهية عليها، وكان ذلك مرتبطا بقيمة الخيال لديهم، واعتباره عنصرا غير أساسى فى بناء الشعر، بل عنصرا غير مرغوب فيه من بعض الزوايا، وإلى جانب ذلك ينبغى كذلك أن نتذكر القيمة الكبرى التى يعطيها النقد المعاصر

للاستعارة، باعتبارها الجسر الذى يربط بين عالم الشاعر وعالمنا، ويجعل من خياله شيئا مؤثرا على الآخرين، يقول داى لويس «العالم الشعرى، عالم صناعى بالطبع، ولكنه ذو معنى بالنسبة لنا، بقدر ما يكون لقصيدة ما يفضل نماذج صورها توافق مع النموذج الذى نسميه العالم الحقيقى، والاستعارة هى الوسيلة التى يصبح بها هذا التوافق معلوما للقارئ، ولكنها تصنع أكثر من ذلك، فالصورة الشعرية تخبرنا أن هناك نموذجا فى العالم الشعرى أيضا[1].

هذان هما الفهمان المتقابلان لقيمة الاستعارة ومكانتها فى العمل الشعرى فأين نجد فهم عبد القاهر بين هذين الإتجاهين؟.

إننا ندرك بطبيعة الحال، أن فهم عبد القاهر للخيال وقيمته، كان أكثر تطورا من سابقيه وكان أكثر التفاتا إلى جوانبه الإيجابية، ومن هنا فإن نظرته للإستعارة تلونت أيضا بهذه النظرة، فأدرك لها قيمة تامة، ووظائف محددة وفى الوقت الذى نسمع فيه عبارات القاضى الجرجانى، تقول إن العرب لم تكن تعبأ بالتجنيس والاستعارة اذا حصل لها عمود الشعر نجد عبد القاهر يتبين للاستعارة قيما ووظائف هى:

الجمال: وهو مفهوم عام غير محدد، ويمكن أن يقال عنه أنه الإحساس بالتناسق والاتساع فى العمل الفنى، وكما يقول عبد

(١) المرجع السابق ص ٢٨

القاهر عن الاستعارة «إنها آمن ميدانا، وأشد افتتانا وأكثر جريانا، وأعجب حسنا وإحسانا وأوسع سعة من أن تحصر فنونها وضروبها نعم وأسحر سحرا، وأملا بكل ما يملأ صدرا، ويمتع عقلا، ويؤنس نفسا، ويوفر أنسا[1]».

وهذه العبارات على عمومها، تشف عن فكر يدرك مكانة الاستعارة فى تكوين الجمال الشعرى، والقيمة الحقيقية لهذه العبارات تبدو حين تقارن بما قاله الأقدمون عنها، وقد رأينا نموذجا منه فى كلام القاضى الجرجاني، وموقف الآمدى وتبدو كذلك حين توضع وسط عبارات نقدية معاصرة تدرك القيمة الجمالية للاستعارة حيث يرى النقاد والشعراء المعاصرون أن الاستعارة كانت بداية الحكمة، وأول المناهج العلمية ظهورا، ويقول بيتس: «أن الحكمة تتكلم أول ما تتكلم عن طريق الصور «ويقول جادرو» فى يوم من الأيام كان العالم طازجا فقد كان مجرد الكلام شعرا وتسمية الأشياء وحيا، والاستعارة تسقط من الأفواه المبدعة للرجال كإفراز طبيعى من الحواس الحادة ويقول «داى لويس» الصور هى ما يبقى فى كل شعر، فالاتجاهات تأتى وتذهب واللغة تتغير وأنماط الأوزان تتبدل ولكن الاستعارة تبقى أزهى معانى الحياة فى الشعر وهى المحك الرئيسى للشاعر ومجده» [2]، وأراء عبد القاهر فى جمال

(١) أسرار البلاغة ص ٤٨

(٢) لويس داى: المرجع السابق ص ١٧

الاستعارة، حين توضع بين هذه العبارات، فإنما تشف عن إحساس نقدى مرهف.

الجدة: هذه هى الوظيفة الثانية من وظائف الصورة الاستعارية فى التعبير الشعرى «ومن الفضيلة الجامعة فيها إنها تبرز هذا البيان أبداً فى صورة مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضل فضلا، وأنك لتجد اللفظة الواحدة قد أكسبت فيها فوائد، حتى تراها مكررة فى مواضع، ولها فى كل واحدة من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد»[1].

وجدة الاستعارة معناها قدرتها على أن تظهر لنا الصورة جديدة على أعيننا وقلوبنا فتحدث بذلك أثرها فى نفوسنا، عن طريق خلق صورة غير مألوفة أو إضفاء لون من التجديد على صورة مألوفة، والذى جعل الاستعارة تكتسب هذه القيمة هو ذلك اللون من التفاعل الذى يحدث بين طرفيها، فنحن حين نفهم الاستعارة فهما جيدا نجد إننا فى واقع الأمر، لا تكتفى بحذف المشبه وإقامة المشبه به مكانه، وإنما نجعل كل طرف منهما يؤثر فى الآخر، فنحن مثلا حين نعمد إلى إطلاق اسم الذئب على السفاح القاتل، فإننا نعطى السفاح مخالب الذئب وقدرته على الفتك، وفى نفس الوقت نعطى الذئب عقدة السفاح وكراهيته للمجتمع، وحقده على أفراده، وبذلك نخلق عبارة

(١) أسرار البلاغة ص ٥٠

«مازال المحقق يستجوب الذئب القاتل» صورة جديدة لا تنتمى إلى جنس الرجال ولا إلى جنس الذئاب، وإنما تخلق من تفاعلها شيئا جديدا، وهذه النظرية التى تفسر عنصر الجدة فى الاستعارة تسمى «نظرية التفاعل» وتعزى إلى رتشاردز[1].

وهذه الجدة وكانت موضوع احتفاء النقد الحديث، حتى أن كوليردج كان يرى أن هدف الشاعر فى العصر الرومانتيكى كان الوصول إلى الصوة الجديدة ويوافقه ناقد معاصر، قائلا أن هذه العبارة ربما تنطبق على الشعر المعاصر أكثر من الشعر الرومانتيكى»[2].

لكن كيف يتحقق التجديد فى الصورة؟ أن من الممكن تحقيقه عن طريق محتوى الصورة كما رأينا فى نظرية التفاعل عند ريتشاردز، ويمكن كذلك أن يتحقق فى أسلوب الصورة أو شكلها، الذى يشف عن زوايا دقيقة فى محتواها، ولقد حفل عبد القاهر بهذا اللون من التجديد الشكلى الذى استطاع من خلاله اكتشاف كثير من زوايا الجمال فى اللغة، ومعالجة كثير من الأمور النقدية.

لقد اختلف كثير من النقاد والبلاغيين على قول كثير عزة فى وصف نزول الحجيج من «منى» بعد قضاء مناسكهم:

---

(١) انظر: د. مصطفى ناصف، نظرية المعنى فى النقد ص ٨٦، ٨٧

(٢) الصورة الشعرية، لويس داى ١٧

ولمـا قـضـينا من منى كل حـاجـة

ومـسـح بالأركـان من هو مـاسح

وشـدت على دهم المـهـارى رحـالنا

ولم ينظر الغـادى الذى هو رائح

أخـذنا بأطراف الأحـاديث بيننا

وسـالت بأعناق المطى الا باطح

فقد نظر النقاد إلى مضمون الصورة فى هذه الأبيات، فلم يجدوا فيها جديدا، فالشاعر لا يزيد على أنه يقول إننا بعد أن قضينا مناسكنا وشددنا رحالنا سافرنا فى طريقنا ونحن نتناول الأحاديث، ولكن عبد القاهر أوضح أن عنصر الجدة هنا يكمن فى أسلوب الصورة لا فى مضمونها وذلك أن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال ولما قضينا من منى كل حاجة، فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها، والخروج من فروضها وسنتها عن طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ وهو طريق العموم (أى التعبير بلفظ كل) ثم قال أخذنا بأطراف الأحاديث فدل بلفظ الأطراف على الصفة التى يختص بها الرفاق فى السفر من التصرف فى فنون القول وشجون الحديث أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء وأنبأ بذلك عن طيب النفوس وقوة النشاط وفضل الاغتباط ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه، وأفاد كثيرا

من الفوائد بلطف الوحى والتنبيه، فصرح أولا بما أومأ إليه فى الأخذ بأطراف الأحاديث، وأخبر بعد بسرعة السير ووطأ الظهر، إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح، وكان فى ذلك ما يؤكد ما قبله، لأن الظهور إذا كانت وطيئة وكان سيرها السير السهل السريع، زاد ذلك فى نشاط الركبان ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا، ثم قال بأعناق المطى ولم يقل بالمطى، لأن السرعة والبطء يظهران غالبا فى أعناقها، وسائر أجزائها تستند إليها فى الحركة، وتتبعها فى النقل والخفة[1].

لقد استطاع عبد القاهر حين سما فوق عطاء المدلول البسيط الساذج للمعنى المجرد للأبيات أن يلمح فيها عنصر الجدة الاستعارية الناشئ عن جودة التصوير وأحكامه، واستطاع أن يشرح الاستعارة بأسلوب إستعارى.

الإيضاح: هو الوظيفة الثالثة من وظائف الاستعارة، وكما يقول عبد القاهر «فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة والمعانى الخفية بادية جلية، إن شئت أرتك المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تدركها الظنون[2]. وأهمية عنصر الإيضاح فى الاستعارة

(١) اسرار البلاغة ص ٢٧ ومابعدها
(٢) السابق ص ٥٠

يأتى من أنها تتعامل مع درجات خفية وعميقة من الشعور، لا يستطيع اللفظ المجرد الابانة عن خفائها وعمقها، ولكن تحاول الصورة الاستعارية تجسيد هذه المعانى وتوضيحها، وكما سبق القول، فإننا حين نحاول التعبير عن شدة الألم التى تلحق بنا من دهرنا، فنلجأ إلى عبرات مجردة كأن نقول «أن أيامنا تؤلمنا ألما شديدا» فإننا نحس أن أمثال هذا التعبير، لا تستطيع ايضاح ما فى أعماقنا من معان غامضة وخفية، ولكننا حين نختار تعبيرا استعاريا مصورا، فنقول إن أقدام الزمن تدوس فوق رؤسنا، فإننا نستطيع من خلال مثل هذه الاستعارة توضيح جوانب المعنى الخفية، والاستعارة إلى جانب تعاملها مع هذه الجوانب الخفية الدقيقة فإنها على مستوى التشخيص تتعامل مع الكون الواسع وما فيه من كلمات وجمادات يراها النظر العادى ميتة، وتراها النظرة الاستعارية حية ناطقة تشارك الأحياء حياتهم وشعورهم، ونحن لا تستطيع التعبير عن مثل هذا الموقف الشعورى إلا من خلال صورة استعارية، ومبدأ الايضاح الذى أشاد به عبد القاهر، يعد عند رتشاردز فى مقدمة ما يمكن أن تؤديه الاستعارة للأسلوب[1].

الاختصار: وتلك رابعة وظائف الاستعارة التى تؤديها للأسلوب الشعرى «ومن خصائصها التى تذكر بها وهى عنوان مناقبها، إنها

---

(١) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبى، ترجمة د. مصطفى بدوى ص ٣٠٩، ٣١٠

تعطيك الكثير من المعاني باليسير من الألفاظ، حتى تخرج من الصدافة الواحدة عدة من الدرر وتجنى من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر»[1].

والاختصار و ظيفة تدل على الغنى والثراء فى طبيعة التعبير الاستعارى يدفع الاستعارة إلى هذا المنهج إنها وسيلة لإبراز قدرة الخيال، الذى يصهر فى بوتقته الأشياء المتباعدة فيجعلها متآلفة متعانقة متحدة، وقدتنبه دارسو الاستعارة المحدثون إلى عنصر الاختصار وأطلقوا عليه اسم «الحدة» ويعنون بها «تركيز أكبر قدر ممكن من المعنى فى مسافة ضئيلة»[2]، وبهذه الحدة تتميز الاستعارة عن التشبيه، حيث يعتمد التشبية على بسط وسائله من مشبه ومشبه به وأداة تشبيه ووجه للشبه، فى حين تسوق الاستعارة كل أركانها مركزة فى كلمة واحدة.

وعنصر الحدة فى الاستعارة هو الذى يجعلها أكثر ملائمة وقربا لروح الشعر من التشبيه حيث يخاطب الشعر لونا من العواطف المتوهجة المتوترة يكفيها اللمحة الحادة السريعة لكى تحدث التأثير الشعورى، وكما نطالب وتر العود أن يظل مشدود إذ أردنا أن نسمع منه نغما صافيا، فإننا نطالب المشاعر أن تظل متيقظة إذا أردنا

---

(٢) أسرار البلاغة ص ٥٠

(٣) لويس داى ص ٤٠

الاستجابة للشاعر، والذى يضمن للمشاعر شد انتباهها وتيقظها هو هذه الحدة التى توجد فى الاستعارة، يقول جونميديلتون مرى : «أن التشبيه الخلاق بطبيعته أكثر موائمة للنثر من الاستعارة الخلاقة لأن النثر يمنحنا وقتا كى نناقش فيه التشبيهات التى ستتحمل تمحيصنا الشديد إن كانت دقيقة وموجبة، بينما تختلف بشكل محسوس وظيفة الصورة فى الشعر عنها فى النثر، فالاستعارة فى الشعر تعد أساسا وسيلة لاستثارة إحساس غامض متوتر[1].

هذه هى وظائف الاستعارة كما يراها عبد القاهر.. الجمال والجدة والاختصار والحدة، وهى وظائف عرضناها على دراسة النقد المعاصر لكى نتبين القيم الكامنة فيها، ولا شك أن السر فيما وصل إليه عبد القاهر من إدراك لبعض قيم الصورة الاستعارية، راجع إلى تقبله لعمل الخيال وإدراكه لاثره فى الصناعة الشعرية إلى حد ما .

ونود بعد ذلك أن نناقش نقطة أخيرة فى الصورة الاستعارية عند عبد القاهر وهى علاقة الاستعارة بالتشبيه.

والواقع أن النقد العربى قد اهتم بالتشبيه قبل أن يهتم بالاستعارة وذلك راجع كما قلنا كثيرا إلى موقفه من الخيال ومدى قرب الاستعارة منه، وحين ظهرت الاستعارة كوسيلة أصبحت شائعة

---

(١) جون ميديلتون مرى، الاستعارة، ترجمة د. عبد الوهاب المسيرى، بحث نشر فى مجلة المجلة (القاهرة) إبريل ١٩٧١، ص ٤٣

عند الشعراء، أخذ البلاغيون والنقاد يبحثون عن أصل يردون إليه الاستعارة ويكبحون جماحها بالقياس له. ولم يطل بحثهم كثيرا، فقد وجدوا التشبيه أقرب الأشياء إليها فاتخذوه مقياسا يفسرون الاستعارة من خلاله، لا يفرقون فى ذلك بين النوع الذى سمى استعارة تصريحية، والنوع الذى سمى استعارة مكنية، فكلاهما يبدأ البلاغيون فى تحليله بأن يقولوا «شبهنا كذا بكذا» ثم حذفنا أحد الطرفين وهو المشبه فى التصريحية والمشبه به فى المكنية، وقد عبر الآمدى عن هذا الفهم حين قال إنما استعارت العرب المعنى لما ليس له، إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه فى بعض أحواله[1].

ومن ثم أخذ البلاغيون يقيسون جودة الاستعارة أو عدمها بقربها من التشبيه أو بعدها عنه، ولقد يستقيم الأمر فى بعض أنواع الاستعارات ويسلم القياس، وأحيانا أخرى لا يتأتى تفسير الاستعارة على هذا النوع فتعد بعيدة ومتكلفة، ولقد كان يحدث ذلك كثيرا بالنسبة للاستعارة المكنية على نحو خاص. ولعلنا نلاحظ أن ذلك كان من الأسس التى دفعت الآمدى لأن يتعسف فى مناقشته للصورة الاستعارية عند أبى تمام، ويعد كثيرا منها متأبيا على التحليل والتفسير.

والواقع أن البلاغة المعاصرة أدركت الفرق بين هذين اللونين

(٢) الموازنة ١: ١٠٧ .

التصريحي والمكنى ففصلت المكنى في مجال الاستعارة وأطلقت عليه اسم التشخيص Perz senification تميزا له عن الاستعارة Metaphor (١)

فكيف استطاع عبد القاهر معالجة هذه القضية؟

إننا حين نتبع ما كتبه عبد القاهر عن هذه النقطة في كتابيه «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» نرى عبد القاهر يقع في تناقض، فهو أحيانا يقيم علاقة بين الاستعارة والتشبيه. وذلك في المواطن التي يجد فيها نفسه متأثرا بالفكرة الشائعة، ومن اللافت للنظر أن المرات التي وقع فيها عبد القاهر في هذا الخلط كان ينتقل فيها آراء عن الآمدي أو عن القاضي الجرجاني(٢)

ولكن عبد القاهر حين يستقل عن سابقيه في التفكير، ويبدأ في مناقشة الأمر بحسه النقدي، ينزع إلى إعطاء الاستعارة استقلالا عن التشبيه، ويتدرج بهذا الاستقلال شيئا فشيئا، حتى يفصل الاستعارة المكنية عن التشبيه كما فعلت البلاغة المعاصرة.

وتبدأ نزعة الاستقلال عند عبد القاهر حين يقول أن بعض الاستعارات لا يحسن أن تتحول إلى تشبيه، وذلك حين يشتد الالتحام بين أطراف الاستعارة ويقوى الشبه بين الأصول والفرع

---

(١) انظر: د. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ١٥٨ وانظر كذلك البلاغة تطور وتاريخ، د. ضيف ص ١٣٠

(٢) انظر: أسرار البلاغة ص ٣٦٥ ومابعدها وص ٤٢٧ ومابعدها

حتى يتمكن الفرع فى النفس بمداخله ذلك الأصل والأتحاد به وكونه آياه، وذلك فى نحو النور إذا أستعير للعلم والأيمان والظلمة للفكر والجهل، فهذا النحو لتمكنه وقوة شبهه و متانة سببه قد صار كأنه حقيقة، ولا يحسن لذلك أن نقول فى العلم كأنه نور وفى الجهل كأنه ظلمة[1].

وعبد القاهر هنا يعارض العبارة التقليدية التى تستطيع رد كل استعارة إلى اصلها التشبيهى فيقول فى تحليل «رأيت أسدا»، رأيت رجلا كأنه الأسد ويلاحظ أن العبارة التى قال عبد القاهر عنها أنها لا تصلح أن ترد إلى أصلها التشبيهى عبارة داخلة فى دائرة الاستعارة التصريحية.

وكما توجد عبارات استعارية لاترد إلى أصلها التشبيهى، فإن هناك صورا تشبيهية لا يمكن تحويلها إلى صورة استعارية، ويستشهد عبد القاهر لذلك بالحديث النبوى: «الناس كإبل مائة لا تجد فيها راحلة».. ويقول: «قل الآن من أى جهة تصل إلى الاستعارة هنا.. وبأى ذريعة تتزرع إليها هل تقدر أن تقول.. رأيت إبلا مائة لا تجد فيها راحلة، فى معنى رأيت ناسا مثل الأبل المائة التى لا تجد فيها راحلة تريد الناس[2].

---

(١) السابق: ٣٧٧

(٢) السابق: ٣٨١

بعد هذا الاستقلال العام الذى يعطيه عبد القاهر لكل لون من ألوان التعبير بالصورة الاستعارية والتشبيهية، يبدأ فى تعديل الفكرة الخاطئة التى أحاطت بالتشخيص أو الاستعارة المكنية، واستوجبت ضجة الآمدى، حول استعارات أبى تمام، فهو يقول عن التشخيص، حين يقارنه بالاستعارة التصريحية «وليس هذا الضرب من الاستعارة بدون الضرب الأول فى إيجاب وصف الفصاحة للكلام، بل هو أقوى منه فى اقتضائها. والمحاسن التى تظهر به، والصور التى تحدث للمعانى بسببه أفن وأعجب»[٣].

وتبلغ يقظة عبد القاهر ذورتها حين يقرر بوضوح أننا ينبغى ألا نرد هذا اللون من التصوير إلى التشبيه ونحن نحلله، لكيلا نضع قيدا على صناعة الصورة الشعرية وهو بذلك، كأنه يجعل التصريحية والمكنية نوعين مستقلين فهو يعلق على قول الحكم بن قنبر:

ولولا اعتصامى بالمنى حينما بدا   لى اليأس منها لم يقم بالهوى صبرى
ولولا انتظارى كل يوم جدا غدٍ   لراح بنعشى الدافنون إلى قبرى
وقد رابنى وهن المنى وانقباضها   وبسط جديد اليأس كفيه فى صدرى

ونلاحظ أن الصورة الأخيرة، وهى قوله وبسط جديد اليأس كفيه فى صدرى «قائمة على التشخيص، ولو حلل هذه الصورة بلاغى تقليدى، لقال أنه شبه اليأس برجل له كفان، ثم حذف المشبه به، وهو

---

(٣) السابق ص ٣٥٥

الرجل ، وأثبت شيئا من خصائصه وهو الكفان للمشبه وهو اليأس، ولكن عبد القاهر يقول «ليس المعنى على أنه استعار لفظ الكفين لشيء، ولكن على أنه أراد أن يصف اليأس بأنه قد غلب على نفسه، وتمكن فى صدره، ولما أراد ذلك وصفه بما يصفون به الرجل بفضل القدرة على الشيء، وبأنه متمكن منه وأنه يفعل فيه كل ما يريد كقولهم قد بسط يديه فى المال ينفقه ويصنع فيه ما يشاء.. فليس لك إلا أن تقول أنه لما أراد ذلك جعل لليأس كفين واستعارهما له، فأما أن يجعل الاستعارة على اللفظ فما لا تخفى استحالته على عاقل[1].

وعبد القاهر يدرك أن محاولة فهم العلاقة بين التشبيه والتشخيص تدفع بعض محاولى تحليل مثل هذه الصورة إلى التنقيب عن علاقات مفتعلة تربط التشبيه والتشخيص، وهو يصف هذه المحاولات بأنها تكلف وعنت «وليس من حقك أن تتكلف هذا فى كل موضع، فإنه ربما خرج بك إلى ما يضر المعنى وينبو عنه طبع الشعر»[2].

إن هذا الذى يتوصل إليه عبد القاهر من الفصل بين الاستعارة المكنية والتشبيه ليس مسألة شكلية تأتى فى تصانيف القواعد البلاغية، ولكنه أمر جوهرى يتعلق بطبيعة التعبير الفنى، وإعطاء قدر

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٣٥٥

(٢) السابق ص ٣٥٨

من الحرية المبدعة، وفهم التفاعل الذى يجرى داخل الصورة، إن التجزئة التى تكتسبها الاستعارة المكنية حين تتحول إلى عناصرها الأولى من التشبيه، تجزئة تدل على عدم تلاحم العناصر وعلى ثبات كل منها فى مكانها أو هى تجزئة إستكاتيكية، فى حين أن النظر إلى الصورة الاستعارة نظرة ديناميكية فالصورة اللغوية يمكن مقارنتها بالرقص التوقيعى، تتجه فيه العناية إلى الحركة والإيماءة، وكل ما ينتمى إليها فيها نجد مزاجا من التفكير الحسى، والظواهر السيكولوجية، من الخبرة والتوتر الدرامى واعتدال الحد الأول، أعنى المشبه أو المستعار له.. واعتدال المسافة التخيلية بين الحدين أيضا،، وإذا أخذنا فى تفكير ذى صبغة فلسفية أو اكتناه حالات داخلية نفسية فما أشد حاجاتنا إلى الصورة الديناميكية لا الاستاتيكية فالنظر الديناميكى يباعد بين تخيل الصور أشياء وأجساما ثابتة، ولكنه يلتمس معنى الفعل فى الصورة وحيوية الشعر رهينة بتقريب حركة الذهن المستمرة وليس من السائغ أن تؤخذ الصور مأخذ المرئى الجامد المنحوت أو المرسوم فإن ذلك قد يؤدى إلى رفض ليس مشروعا، و(وحين نقرأ قول الشاعر):

أشعة عينينا تلافت فأبرمت   من الحب خيطا ليس يقطعة الدهر

ربما يشعر المتلقى بشىء من السخف حين يركب صورة عقلية ثابتة لمقلة العين المنظومة فى حبل ولكن حين تعتبر الصورة اعتبارا

ديناميكيا تظهر أهمية عين الحب القوية النشطة ويختفى التنبؤ[1]، إننا نستطيع القول من خلال مناقشة العلاقة بين الاستعارة والتشبيه، إن عبد القاهر قد خطا خطوات كبيرة فى سبيل إحلال الاستعارة مكانها الحقيقى فى التعبير الشعرى، وهو فى ذلك أعمق بكثير من سابقيه، الذين لاحظنا أنه تأثر بهم فى البدء فاضطربت مفاهيمه ولكنه حين خلص من تأثيرهم وناقش الأمر بذوقه هو، خلص إلى هذه النتائج الطيبة.

---

(١) الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف ص ١٤٣

المبحث الثانى

نظرية الشعر عند حازم القرطاجنى

أبو الحسن حازم القرطاجنى (٦٠٨ ـ ٦٨٤هـ) أحد النقاد المنفردين فى تاريخ الثقافة العربية وهو مع ذلك ظل مجهول القدر زمنا طويلا كاد أن يطمره فيها النسيان.

فلقد عاش حازم فى القرن السابع الهجرى متنقلا بين ميناء قرطاجنة الرومانى العتيق الواقع بالجنوب الشرقى من بلاد الأندلس حيث ولد، فى فترة احتضار الدولة الإسلامية العظيمة فى الأندلس وسقوطها فى يد نصارى الأسبان ثم راحلا إلى المغرب الأقصى مع آلاف المهاجرين الأندلسيين حيث كانت دولة الموحدين فى مراكش تعانى من الاضطرابات وعدم الاستقرار، ثم راحلا إلى تونس فى عهد الدولة الحفصية ومستقرا بها بقية عمره.

ولقد كان حازم فى خلال تلقيه المعرفة شغوفا لم يقنع بما تلقاه عن أستاذه النحوى الجليل أبى على الشلوبين من علوم العربية ودقائقها، بل أراد أن يستزيد من الثقافة اليونانية، وأن يقف على دقائق ما كتبه أرسطو وما ترجمه عن الفلاسفة العرب فى علم الشعر والخطابة. وأن يحاول تطبيق ذلك على الشعر العربى، ولقد كان بهذا

النهم الثقافى موضع إجلال من علماء عصره ومن جاءوا بعده، يقول عنه السيوطى فى بغية الوعاة «شيخ البلا غة والأدب» أو حد زمانه فى النظم والنثر والنحو واللغة والعروض وعلم البيان «وقال عنه ابن رشيق» حبر البلغاء وبحر الأدباء، لا نعلم أحدا ممن لقيناه جمع من علم اللسان ما جمع، ولا أحكم من مقاعد علم البيان ما أحكم من منقول ومبدتع وأما البلاغة فهو بحرها العذب، والمنفرد بحمل رايتها أمير فى الشرق والغرب، ويضرب بسهم فى العقليات والدراية أغلب عليه من الرواية [1].

وعلى الرغم من هذه المكانة عند المعاصرين ومن جاءوا بعده بوقت قليل، فإن أهم كتب حازم وهو كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» كادت أن تطمره يد النسيان، ولم تستفد منه كل الدراسات البلاغية والنقدية ابتداءً من القرن السابع الهجرى حتى التفتت إليه الدراسات الحديثة[2]، ولعل السر فى ذلك يكمن فى أن طريقة هذا الكتاب ومنهجه بل وأسلوبه مختلف عن سائر الكتب العربية فى هذا المجال.

---

(١) انظر: بغية الوعاة للسيوطى ص ٣١٤ (مطبعة السعادة)

(٢) حقق جزءا من هذا الكتاب د. عبد الرحمن بدوى ونشر تحت عنوان «حازم القرطاجنى ونظريات أرسطو فى الشعر والبلاغة» القاهرة ١٩٦١ ثم حقق الكتاب كاملا ونال به درجة الدكتوراه من السربون، محمد الحبيب بن الخوجه، وطبع بتونس ١٩٦٦ ومن قبل تناول د. شكرى عياد، تأثر حازم بأرسطوا فى رسالته للدكتوراه عن كتاب الشعر لأرسطو وتأثيره فى البلاغة العربية، وقد طبعت الرسالة بالقاهرة ١٩٦٧.

ولعلنا نذكر المقولة السائدة عن وجود جفوة بين دراسات الفلاسفة والنقاد العرب، ولكننا نجد هذه الجفوة تزول عن حازم، حيث يستفيد من كل ما قدمه الفلاسفة كالفارابى وابن سينا وابن رشد من تلخيصات لآراء أرسطو النقدية أو شرح لها، يركز كثيرا على تلخيص ابن سينا لارسطو ولا نجد بينهما من فرق إلا أن ابن سينا فيلسوف يكتب فى الشعر وحازم ناقد للشعر يعتمد على الفلسفة(١)

ولقد أثر ذلك بطبيعة الحال أثره على طريقة تناول حازم لموضوعات كتابه فلم تكن هذه المسائل هى مسائل البلاغة التقليدية التى تثار فى علوم المعانى والبيان والبديع، ولا مسائل النقد التقليدية التى تدور حول اللفظ والمعنى ومشكلة السرقات الشعرية وعمود الشعر. كما قدمها أرسطو، ومحاولة تطبيق ذلك على الشعر العربى، وتدارك ما لم يقدمه أرسطو فى هذا الشأن، ومن ثم فإن الموضوعات التى ناقشها حازم كالفرق بين الشعر والخطابة، ومفهوم المحاكاة الشعرية والمعانى الشعرية، ومناسبة الأوزان المعانى، وعملية الإبداع الشعرى وغير ذلك من موضوعات لم تناقش بهذه الطريقة فى كتب النقد العربى من قبل.

وكما تفرد كتاب «منهاج البلغاء» فى موضوعاته التى عالجها

---

(١) انظر: شكرى عياد، ص ٢٤٤.

وأساسه الذى اعتمد عليه تفرد كذلك فى طريقة تصنيفه وتبويبه بالنسبة للكتب العربية عامة فنحن نعلم أن الطريقة الشائعة فى الكتب العربية حتى الآن هى تقسيم الكتاب إلى أبواب ثم تقسيم الأبواب إلى فصول، لكن حازما يتبع مصطلحات جديدة لم يستعملها غيره فهو قسم الكتاب إلى «مناهج» بدلا من الأبواب ثم يقسم كل «منهج» إلى فصول لكنه لا يطلق عليها هذا المصطلح، وإنما يطلق عليها بالتوالى «مأم» مرة و «معرف» مرة أخرى، ثم يقسم كل مأم أو معرف إلى فقرات يطلق عليها على التوالى «أضاءة» و «تنوير»....... وهكذا تجد أمامك فى الكتاب، المنهاج الأول وداخله «مأم» يشتمل على إضاءات وتنويرات ثم «معرف» يشتمل كذلك على إضاءات وتنويرات ثم «معلم» أخر بنفس الطريقة حتى ينتهى المنهاج، فينتقل إلى منهاج ثان يسير على نفس التصنيف والتبويب.

. وتميز الكتاب كذلك بأسلوب دسم شديد التركيز يسوق النظريات والقضايا دون تمثيل أو استشهاد إلا فى القليل، ومن هنا كانت صعوبة الإفادة منه.

وسنحاول أن نستخلص من هذا الكتاب نظرية عامة لأهم الجوانب فى فن «الشعر مع مقارنة لما يقدمه الكتاب فى هذا الصدد بأهم الازاء النقدية الأخرى.

محاولة لتصوير عملية الإبداع الشعرى

كيف يكتب الشعراء ما يكتبون؟ وما الخطوات التى تمر بها عملية تكوين القصيدة وهل يتدخل الشاعر فى سير هذه الخطوات أم أنه مجرد أداة لقوة أعلى تقول على لسانه ما ترد أن تقوله للبشر؟

تلك هى إحدى القضايا التى شغلت النقد الأدبى من أقدم مراحله عند أفلاطون وأرسطو إلى آخر مراحله فى علم النفس الأدبى، وتوزعت مباحثها بين ما عرف باسم «الإلهام» وما عرف باسم «الصنعة»، وتحت هذين العنوانين تطرف أناس إلى أقصى اليمين، فزعموا أن الشعر وحى يتلقاه الشاعر، دون أن يتدخل فى تعديل ما يملى عليه، وتطرف آخرون إلى أقصى اليسار فزعموا أن الشعر صناعة يصنعها صاحبها فى تبصر، وإرادة، وينميها حتى تبلغ كمالها.

ومن أقدم من تناول هذه القضية فى النقد الأدبى أفلاطون فى

(١) انظر مبحث : «شخصية الشعر وشخصية الشاعر» فى كتابنا: «متعة تذوق الشعر»، دار غريب، القاهرة ١٩٩٨.

محاورات «إيون» التى كتبها فى القرن الرابع قبل الميلاد على لسان أستاذه سقراط، وفيها يدير سقراط حوارا مع «إيون» وهو واحد من منشدى شعر هوميروس ويستدرج سقراط إيون، حتى يعترف له أن الشاعر وكذلك منشده يقعان تحت لون من الإلهام والنشوة الفنية، فيصدر عنهما ما يصدر، وعند أفلاطون أن الشاعر «كائن أثيرى مقدس نو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم ويفقد فى هذا الإلهام إحساسه وعقله، إذا لم يصل إلى هذه الحالة، فانه يظل غير قادر على نظم الشعر أو استجلاء الغيب وما دام الشعراء والمنشدون لا ينظمون أو ينشدون القصائد الكثيرة الجميلة عن فن، ولكن عن موهبة إلهية لذلك لا يستطيع أحد منهم أن يتقن إلا ما تلهمه إياه ربة الشعر، لذلك يفقدهم إلاله شعورهم، ليتخذهم، وسطاء كالأنبياء والعرافين الملهمين، حتى ندرك نحن السامعين أن هولاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم، وأن الاله هو الذى يحدثنا بألسنتهم »[1].

وإذا كان أفلاطون الذى يمثل ميلاد النقد الأدبى عند اليونان وهو أقدم نقد عرفته البشرية قد تصور عملية الإبداع الشعرى إلهاما تستسلم خلالها ملكات الشاعر وحواسه لايحاء ربة الفنون، فلقد كان ذلك لونا من الإكبار لهذا الفن من ناحية حيث عد قولا غير عادى. لا

---

(١) انظر: ابون «لأفلاطون ترجمة الدكتور محمد صقر خفاجة، وانظر كذلك النقد الأدبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال ط ٣ ص ٢٤

يتأتى صدوره بالوسائل والطرق العادية وكان فى نفس الوقت تعبيرا عن العجز فى التحليل الذى ينتهى إلى اسلام الأمر إلى قوى غيبية مسيطرة، وذلك كان الشأن فى كثير من الأمور التى استعصى على البشرية فى طفولتها الأولى فهمها فردتها إلى قوى غيبية ونشأت عن تلك القوى الأساطير الأولى.

ولقد كان فهم العرب فى جاهليتهم لعملية الإبداع الشعرى قريبا من هذا الفهم الأفلاطونى، فلقد شاع بينهم الاعتقاد بوجود شياطين الشعراء فلكل واحد من شعرائهم الفحول شاعر من الجن، ليس مجرد ملهم له ولكنه يمليه ما يقول، وشعراء الجن هؤلاء معروفون بأسمائهم وأعيانهم، يلتقى بهم الاعراب فى الصحراء خلال رحلاتهم على هيئة شيوخ يستدفئون فى خيامهم حول النار ومن شعراء الجن هؤلاء هبيد الذى يوحى إلى عبيد بن الأبرض أو هو صاحبه كما كانوا يقولون، ومنهم مدرك بن واقم صاحب الكميت ومنهم العلام وواغم، وهم من أشعر شعراء الجن، وتروى كتب التاريخ الأدبى كثيرا من نوادر الأعراب مع شعراء الجن «يقول مظفون الأعرابى إنى ليلة بفناء خيمة لى إذ ورد على رجل من أهل الشام فسلم، ثم قال: هل من مبيت؟ فقلت: انزل بالرحب والسعة، فقال: فنزل فعقل بعيره، ثم أتيته بعشاء فتعشينا جميعا، ثم صف قدميه يصلى، حتى ذهبت هدأة من الليل، أنا وأبنائى أرويهما شعر النابغة إذا انفتل من صلاته ثم

أقبل بوجهه إلى فقال: ذكرتنى بهذا الشعر أمرا احدثك به: أصابنى فى طريقى هذا منذ ثلاث ليال، فأمرت ابنى فانصتا، ثم قلت قل فقال: بينما أنا أسير فى طريقى مباقعة من الأرض لا أنيس بها، إذ رفعت لى نار فدفعت إليها فإذا بخيمة، وإذا بفنائها شيخ كبير ومعه صبية صغار، فسلمت ثم انخت راحلتى أنسا به تلك الساعة، فقلت هل من مبيت قال نعم فى الرحب والسعة.. ثم تحدثنا طويلا إلى أن قلت أتروى من أشعار العرب شيئا قال نعم سل عن أيها شئت، قلت فأنشدنى للنابغة قال: أتحب أن أنشدك من شعرى أنا؟ قلت نعم.. فاندفع ينشد لامرىء القيس والنابغة وعبيد ثم إندفع ينشد للأعشى، فقلت: لقد سمعت بهذا الشعر منذ زمان طويل. قال للأعشى؟ قلت نعم قال فأنا صاحبه، قلت فما اسمك، قال: مسحل السكران ابن جندل، فعرفت أنه من الجن فبت ليلة الله بها عليم ثم قلت له من أشعر العرب لافظ بن لاحظ وهياب، وهبيد، وهاذر بن ماهر قلت هذه اسماء لا اعرفها قال: اجل، اما لافظ فصاحب امرىء القيس، وأما هبيد فصاحب عبيد بن الأبرص وأما هاذر فصاحب النابغة الذبيانى،.... ثم أسفر لى الصبح فمضيت وتركته» [1].

وحين نأخذ أمثال هذه الروايات من جانبها الأسطورى، فأننا نحس ما يقف وراءها من تصور لعملية الإبداع الشعرى، وكونها

(١) انظر: جمهرة أشعار العرب، لأبى يزيد محمد بن أبى الخطاب القرشى ص ٢٢ (المكتبة التجارية)

طاقة خارقة تقف وراءها قوى ملهمة، وذلك ايضا لون من الإكبار والعجز عن التفسير للفن الشعرى ولعل مما يدخل فى هذا الفهم الجاهلى لعملية الإبداع الشعرى تلك التهمة التى ألقى بها الجاهليون فى وجه النبى عليه السلام حين تلا عليهم القرآن. فقد أكبروا هذا الكلام ولم يقتنعوا بما قيل لهم عن مصدره وهو أنه وحى من الله ومن ثم كان قولهم عنه أنه شعر، إكبارا وعجزا عن تفسير المصدر،

لكن الدراسات النقدية العربية حين بدأت خطا منهجيا بحثت الأمر على نحو آخر. مخالف لطريقة القول بشياطين الشعراء، فحاولت أن تحلل قضية الإبداع الشعرى ذاتها، وقد تناول النقاد العرب قضية الإبداع الشعرى وكثير مما قالوه حولها يعد إشارات إقرب إلى الخواطر منها إلى المعالجة الموضوعية التى تحاول أن تسبرغور الشاعر، وتتناول مراحل تكون القصيدة والواقع أن النقاط التى ينبغى أن يدور حولها النقاش فى هذه القضية يمكن أن تضمها المسائل التالية:

(أ) الحالة النفسية للشاعر لحظة الإبداع.

(ب) القوى التى ينبغى أن يتميز بها الشاعر والتى تمكنه من الإبداع.

(جـ) مراحل تكون القصيدة.

وفيما يخص النقطة الأولى، فقد أدرك النقاد أن الشعر لا يولد تعسفا، وأنه ليس فى مكنة حتى من يعرف الوزن والقافية أو يكتب

الشعر، أن يتناول فى أى لحظة، يطلب منه فيها كتابة الشعر محبرة وقرطاسا ليكتب ما يراد منه، وإنما لابد من طبع يوجد فيه، ومن لحظة يتهيأ فيها لهذا الطبع أن يودى وظيفته، فإذا فقد الطبع أو لحظة التهيؤ، لا يكون ما يكتبه شعرا حتى وإن اشتمل على الوزن والقافية.

يقول بشر بن المعتمر المتوفى سنة ٢١٠هـ «فإن كنت تجد اللفظة لم تقع موقعها، ولم تصل إلى قرارها وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها، والقافية لم تحل فى مراكزها وفى نصابها، ولم تتصل بشكلها، وكانت قلقة فى مكانها نافرة عن موضعها، فلا تكرهها على إغتصاب الأماكن، والنزول فى غير أوطانها، فإنك إذا لم تتعاط قرض الشعر الموزون لم يعبك بترك ذلك أحد، فإن أنت تكلفت ولم تكن حاذقا مطبوعا، ولا محكما لسانك بصيرا بما عليك وما لك، عابك من أنت أقل منه، فإن لم تسمح لك الطباع فى أول وهلة، فلا تعجل ولا تضجر وعاوده عند نشاطك، وفراغ بالك، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة، فإن تمنع عليك بعد ذلك، فتحول من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفها عليك[1].

ويتضح من هذا النص العنصران اللذان أشرنا إليهما وإلى ضرورة توافرهما عند النقاد العرب لمن يريد أن يقول شعرا وهما:

(١) أنظر: نص الصحيفة فى كتاب البيان والتبين للجاحظ جـ ١ ص ١٣٥. (تحقيق هارون).

الطبع الشعرى واللحظة المواتية لتأدية هذا الطبع لدوره، وظهور آثاره.

ويتضح ذلك أيضا فى الوصية التى قدمها الشاعر الكبير أبو تمام، حين وفد عليه البحترى، وكان شاعرا ناشئا، فاستمع إليه أبو تمام، واستوثق من وجود الطبع الشعرى لديه، وأراد أن يوجهه إلى اختيار اللحظة المواتية لتأدية هذا الطبع لدوره، فقال له: «يا أبا عبادة، تخير الأوقات وأنت قليل الهموم صفر من الغموم، وأعلم أن العادة فى الأوقات إذا قصد الإنسان تأليف شىء أو حفظه أن يختار وقت السحر، وذلك أن النفس تكون قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم، وخف عنها ثقل الغذاء، وصفا من أكثر الأبخرة والأدخنة جسم الهواء، وسكنت الغمائم، ورقت النسائم، وغنت الحمائم»[1].

وهذا المنحى فى اختيار اللحظة المناسبة للإبداع هو ما اختاره وأكد عليه حازم القرطاجنى، وهو فى هذا الصدد يشير إلى وصية أبى تمام السابقة. ويقول «يجب على الشاعر إذا أراد نظم شعر وكان الزمان له منفسحا. والحال مساعدة أن يأخذ نفسه بوصية أبى تمام الطائى لأبى عبادة البحترى فى ذلك ويأتمر به»[2]

(١) أنظر: نص الوصية فى تاريخ الأدب العربى، لجورجى زيدان جـ ٢ : ٧١، وانظر النص السابع فى هذا الكتاب

(٢) منهاج البلغاء لحازم القرطاجنى ص ٢٠٢

لكن حازما يعمق هذه النقطة، فلا يقف عند مجرد النظرة العابرة للحظة الإبداع ذاتها، ولكنه يعود إلى الجذور الأولى لتكون الشاعرية، إلى البيئة، ثم إلى الأسباب الدافعة أو الباعثة على الشعر، وفيما يتعلق بالبيئة، فإن حازما يرى أن مما يساعد على قول الشعر «النشئة فى بقعة معتدلة الهواء حسنة الوضع طيبة المطاعم، أنيقة المناظر» أو التردد على أمثال هذه الأمكنة لمن لم يولدوا فيها، فإن فى الحركة والتجوال ما يساعد على تكون رصيد من الصور المحسوسة فى الذهن.

وحازم فى التفاته إلى أثر البيئة المعتدلة فى الشعر يذكر على نحو ما بما كان يقوله ابن سلام الجمحى حين كان يفسر لين شعر عدى بن زيد بأنه: كان يسكن الحيرة ويراكز الريف فلان لسانه وسهل منطقة[1]، وأن كان ابن سلام يجعل للبيئة أثرا فى تجويد الشعر. وعلى حين يجعل لها حازم الأثر نشأة الشعر ذاته.

ويلتفت حازم إلى نقطة ذات أهمية، فلقد يصفو الجو، ويعتدل المناخ فى بعض البقاع، وتكسوها الخضرة والأزهار، وتكون أرضها «شاعرية» على حد تعبير الشائع، ولكن لا يكثر فيها الشعراء، ذلك لأن هنالك عنصرا لابد من ملاحظته هو قيمة الكلمة فى البيئة، فهنالك من الشعوب من يهتم بالفنون القولية بإعتبارها مؤثرا فى حياة

(١) طبقات الشعراء لابن سلام ص ١٦.

الناس، وهناك شعوب أخرى تستبدل بالفنون القولية ألوانا من الفنون الجميلة الأخرى، أو تستبدل بالفن كله نوازع عملية ومثل تلك الأمم، لا يكثر فيها الشعر، حتى لو صفا جوها، وأعتدل هواؤها فلابد على حد تعبير حازم «من أن دواعيهم تتوفر على جعل الكلام عدة لما يراد من استثارة الأفعال الجمهورية أو كفكفتها بالاقناعات والتخاييل المستعملة فيه نحو توفر دواعى العرب إلى ذلك».

لكن نظرية حازم، فى البيئة الشاعرية، على عمقها، يمكن أن تصلح فرضا عمليا قابلا للمناقشة أكثر منها نظرية مقطوعا بها وينبغى قبل القطع بنتائجها القيام بدراسة جغرافية للنبوغ الشعرى عند العرب مثلا مرتبطا بالمكان، وهل كان الشعراء الممتازون غالبا نابغين من أماكن تصدق عليها الخصائص التى أشار إليها حازم، وهل يمكن أن تتسع هذه النظرية لتفسر تحرك الشعر على خريطة الأدب العالمى؟

هذا فيما يتعلق بالبيئة ، أما فيما تيعلق بالبواعث الشعرية، فيرى حازم أنها الطرب أو الأمل، ويأتى الطرب تعبيرا عن مشاعر ذاتية كالحب والحنين ويأتى الأمل غالبا فى شعر المديح الذى يجود ما يقوله أملا فى إحسان العطاء.

وقضية الباعث الشعرى مألوفة عند النقاد العرب منذ أوضح ابن سلام أثر الحرب فى الشعر فقال: وبالطائف شعر وليس بالكثير،

وإنما يكثر الشعر بالحروب التى تكون بين الأحياء نحو حرب الأوس والخزرج، أو قوم يغيرون ويغار عليهم والذى قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم تأثره، ولم يحاربوا وذلك الذى قلل شعر عمان[1].

وإلى جانب ذلك تشيع فى كتب النقد كثير من العبارات حول أجود الشعراء إذا غضب وأشعرهم إذا شرب وأشعرهم إذا طرب إلى غير ذلك من العبارات العامة التى يمكن أن تصب جميعا فى ضرورة وجود الباعث واللحظة المناسبة لتؤدى الطاقة الشعرية عملها، لكننا مع ذلك نأخذ على حازم. أن تكون بواعث الشعر محصورة فى الطرب والأمل، وذلك أنا نعلم الحزن واحدا من بواعث الشعر وهو لا يدخل فى أحد هذين القسمين، إلا إذا كنا نستطيع توسيع معنى الطرب، ليشمل كل إهتزاز داخلى للنفس.

وقفنا بذلك كله عند النقط الأولى من حديث الإبداع وهى الحالة النفسية للشاعر لحظة الإبداع وتتبعنا جذورها التى تسوق إليها وهى البيئة وقيمة الكلمة بها، ومناسبة اللحظة للإبداع، والباعث لكن ذلك كله قد يتوافر للإنسان العادى ولا يقول شعرا، فقد يوجد الإنسان فى بيئة معتدلة تقدر الكلمة وتتخذها وسيلة فنية وهو فى لحظة صفاء ولديه من البواعث مايود معه أن يقول الشعر، ومع ذلك لا يقول الشعر لأنه ليست لديه أدوات الشاعر.

---

(١) طبقات الشعراء ص : ١٦

فما هي أدوات الشاعر أو ما القوى التي ينبغي أن يتمتع بها الشاعر ليتمكن من الإبداع الفني؟

إن حازما يرى أن الشاعر، ينبغي أن يتمتع بثلاث قوى هي القوة الحافظة والقوة المائزة والقوة الصانعة.

أما القوة الحافظة، فيعني بها حازم الخيال المنظم، ذلك أن هذا الأفق الواسع والذي يتخذ منه الشاعر مصدر الصورة الحسية، توجد به كثير من الصور المتقاربة أو التي بينها لون من التشابه، والخيال الشعري هو الذي يستطيع إدراك وجوه الشبه بين الأشياء والخيال الذي يتمتع بقوة منظمة يصنف الأشياء المتشابهة داخل مجاله، فإذا حانت لحظة الإبداع الفني، وجد الشاعر الأشياء المتقاربة في خياله يسعى بعضها إلى بعض، مكونا بناءه الشعري أما الخيال غير المنظم، فإن صاحبه يتعب في الوصول إلى الأشياء المتشابهة داخله، وقد لا يصل إلى ما يريد، فيتعسف في وضع الأشياء غير متلائمة ولا متآلفة فلابد أذن من القوة الحافظة لكي يتم للشاعرية بناؤها الحق.

أما القوة المائزة، فهي ما نعبر عنه الآن بمرحلة «النقد الذاتي» في الإنتاج الشعري، حيث يتولى الشاعر تمحيص ما يصدر عن القوة الحافظة، فيستبعد ما يراه قلقا غير ملائم، ويستبقي ما يراه صالحا منسجما مع بقية البناء الفني.

وأما القوة الصانعة: «فهى التى تتولى العمل فى ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعانى والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملة التى تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة وهذه القوة الصانعة عند حازم لا يستوى فيها كل الشعراء، ولكنهم ينقسمون بحسب قدراتهم وثقافاتهم وطريقة بنائهم للشعر إلى ثلاث طبقات[1].

الطبقة الأولى: هى التى تدرك أن للشعر عناصر لابد منها، ومن أهمها إدراك التشابه بين الأشياء والقدرة على تصور الموقف الشعرى كاملا قبل الدخول فى بناء القصيدة أو قبل البدء بكتابتها، ثم القدرة على تخيل المعانى والشعور بها لكى تساهم فى بناء الموقف الذى يريده الشاعر، والقدرة بعد ذلك على إختيار العبارات والصور التى تساعد على إبراز هذه المعانى، ثم القدرة على الملائمة بين هذه الصور بعضها وبعض وبين كل صورة ومكانتها من القصيدة، والشعراء الذين يملكون هذا القدر من التخطيط العام لقصائدهم ويكون هذا التخطيط مناسبا للموقف وملائما له شعراء الطبقة الأولى.

والطبقة الثانية: يوجد لدى شعرائها القدرة على تخيل بعض المعانى، والعبارات الملائمة لها، دون أن يستطيعوا الإلمام ببقية

(١) انظر المنهاج ص ٤٣

مزايا الطبقة الأولى، وأولئك هو متوسطو الشعراء.

والطبقة الثالثة: هم أدعياء الشعر، الذين لا يملكون منه إلا الوزن والقافية، ثم يغيرون على ماقاله الشعراء قبلهم، فيتلصصون المعانى بدلا من اقتناصها، ويتحيلون عليها بدلا من أن يتخيلوها، وأدنى هؤلاء من يغير على قصائده غيره فيزعم أنها له.

تلك هى القوى التى ينبغى أن يتمتع بها الشاعر لكى يتم له الإبداع، وهذه هى النقطة الثانية من النقاط التى عرضنا لمناقشتها فى عملية الإبداع وهى تقودنا إلى النقطة الثالثة والأخيرة والخاصة بمراحل تكون القصيدة.

إن الشاعر حين يكون ممتلكا لقوى الشعر، مختارا للحظة الإبداع المناسبة متعرضا لبواعث الشعرية، فإن عليه أن يحضر بقصده فى خياله وذهنه المعانى التى هى عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده ويتخيلها تتبعا بالفكر فى عبارات «فالخيال هو الذى يهيمن على التصور العام للمعانى، وعلى اختيار العبارة أو الصورة المناسبة لها، ومن هنا يأتى الفرق بين تصور حازم لخطوات بناء القصيدة، وتصور ناقدا آخر سابق عليه هو ابن طباطبا العلوى المتوفى ٣١٢هـ، حيث كان يقول «إذ أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه، والقوافى التى توافقه، والوزن الذى

يساس له القول عليه»[1]. وفرق بين أن تتخيل معانى القصيدة وعباراتها كما يقول حازم، وبين أن ننثرها كما يقول ابن طباطبا ذلك أن التفكير النثرى تفكير يقوده العقل، فى حين أن التفكير الشعرى يقوده الخيال، فيناسبه أن يكون تخيلا لا نثرا.

ويهتم حازم بمطالع القصائد على نحو خاص، لأنها الدفقة الشعرية الأولى التى ترد على لسان الشاعر أو القول الذى يولج به الخاطر إلى اللسان موزونا على حد تعبيره..

وهو يحذر من الربط بين سرعة الانتهاء من القصيدة وبين قوة الشاعر وجودته، فالشاعر القوى قد ينقح قصيدته ويعمل القوة المائزة لأن له هدفا بعيدا فى الجودة، فى حين أن الشاعر الضعيف لا يدرك مواطن الجودة فيسرع فى الانتهاء من قصيدته فتأتى ضعيفة متداعية.

وقد روى أن أبا العتاهية، وكان معروفا بسهولة شعره وعدم أحكامه قال لشاعر كان قد قدم مع المأمون من خرسان «فى كم تصنع القصيدة» فقال له قد أصنع القصيدة تبلغ ثلاثين بيتا فى شهر «فقال أبو العتاهية» أما أنى لأملي على الجارية من ليلتى خمسمائة بيت «فقال له الخراسانى: أما مثل قولك:

الا ياعتبة الساعة . أموت الساعة الساعة

فانى أملي منه ألف بيت إذا شئت، فانقطع أبو العتاهية، وضحك

(١) انظر عيار الشعر لابن طباطبا ص ٥٠.

الحاضرون منه.

وانطلاقا من ذلك يفرق حازم بين لونين من الشعر أحدهما شعر الارتجال والثانى شعر الروية فأما شعر الارتجال الذى يقال على البديهة. فإن الشاعر يندر أن يجمع فيه بين الاستقصاء والاقتران، بمعنى أن لكل غرض جوانب دقيقة، وخفايا يتأملها الشاعر ويصل إليها، وذلك كما يعرف بالاستقصاء ولكل غرض كذلك جوانب تناسبه وتماثله وتقترن به فى الخيال، والشاعر غير الجيد هو الذى لايستطيع أن يجمع بين الاستقصاء أو الاقتران فهو مستقصى غير مقترن، أو مقترن غير مستقصى أو غير مستقصى ولا مقترن.

لكن شعر الروية والتمهل والتأتى يستطيع أن يجمع الاستقصاء والاقتران ذلك أن الشاعر يفكر فى القصيدة قبل كتابتها وأثناء الكتابة، وبعد الفراغ منها، فأما القوة التى يفكر بها قبل الكتابة فهى قوة الخيال الذى يستطيع كما قلنا أن يرسم هيكلا عاما للقصيدة، وأما القوة التى يفكر بها أثناءها فهى القوة الحافظة التى تعين على تنظيم المعانى والصور وتعينها على ذلك القوة المائزة التى تقوم بالنقد الذاتى، وبعد الانتهاء تأتى القوة الملاحظة المستعينة بثقافة الشاعر لكى تعدل وتغير وتبدل.

هذه بعض خطوات الإبداع الشعرى كما يصورها النقد العربى وحازم القرطاجنى على نحو خاص.

المبحث الثالث

الخيـــــال

هنالك إرتباط شديد بين الشعر والخيال، ويزداد هذا الإرتباط فى مفهوم النقد الحديث للشعر حتى يؤدى إلى إتحادهما، ولعل ذلك يتضح من تعريف الشعر، لدى بعض النقاد المحدثين، يعرفه شيللى فيقول «الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال».[١] ويعرفه ماكولاى بأنه: «فن إستخدام الخيال بطريقة تلقى فيها خداعا على الكلمات، الفن الذى يصنع بالكلمات ما يصنعه الرسام بالألوان» ويعرفه ارسكين بأنه: «إرساء ركائز نبيلة، للعواطف النبيلة عن طريق الخيال».[٢]

وتحديد قيمة الخيال فى أمة من الأمم يرجع إلى مجموعة كبيرة من العوامل تتصل بطريقة التفكير والنظم الاجتماعية والدينية والسياسية، ويسود الآداب العالمية فى هذا الشأن بصفة عامة، إتجاهان رئيسيان يمكن أن تتفرع عنهما إتجاهات كثيرة وهما الإتجاه الكلاسيكى، والإتجاه الرومانسى.

---

(١) أنظر: د. مصطفى بهجت بدوى: كولورج ص ٨٠ (سلسلة نوابع الفكر العربى)

(٢) أنظر: د. محمود الربيعى: فى نقد الشعر ص ٦٠

إما الإتجاه الكلاسيكى[1]، فمن ملامحه، أنه إتجاه عقلى، تخضع فيه كل المشاعر للعقل، حتى العواطف الثائرة فى الأدب الكلاسيكى، كانت تمر فى مجال التفكير لتصفى وتهذب، حتى تخرج منطقية هادئة، ومن هنا، فليس للكاتب أن يطلق العنان لإحساسه ومشاعره وخياله فالخيال عندهم «هو الجانب الخادع فى النفس الذى يقود إلى الخطأ والزلل».

والأدب الكلاسيكى ينشد فى انتاجه الوصول إلى الحقيقة العامة التى تعارف عليها المجتمع، فليس له أن يخرج على ما تواضعوا عليه، لأنه واحد من جماعة والجماعة هى التى يعتد بها فى التقاليد الكلاسيكية، كذلك عليه، أن يلتزم بالنظام الطبقى السائد فى هذه الجماعة، الأرستقراطية، فالبرجوازية، فالطبقات الدنيا.

ونتيجة لهذا النظام الكلاسيكى، لم يكن هناك مجال واسع للخيال، الذى ينتج عنه جموح يخالف العقل، وتصور يخالف الحقيقة العامة، وإحساس فردى يخالف الشعور الجماعى وربما تحطمت فى خيال الفرد طبقات المجتمع الجامدة، فتخيل واحدا من الفقراء، فى عمل مسرحى مثلا، وقد أصبح بكفاحه أحد قادة المجتمع، وكان من الطبيعى لذلك أن تتضاءل قيمة الصورة تبعا لقيمة الخيال.

أما الأدب الرومانسى، فلقد كان على النقيض من التصور

(١) أنظر: فى الملامح العامة للرومانتيكية والكلاسيكية، كتاب «الرومانتيكية» د. غنيمى هلال ص ١ – ١٧

السابق، كان يجحد العقل ويحل محله القلب والعاطفة والشعور، يقول الفريد دى موسيه أحد زعماء الرومانتيكية: أول مسألة لى هى ألا ألقى بالا إلى العقل، يا صديقى ، اقرع باب القلب ففيه وحده العبقرية وفيه الرحمة والعذاب والحب ، ولم يكن هدف الرومانتيكين البحث عن الحقيقة العامة وانما البحث عن الجمال» وعندهم أن لا حقيقة سوى الجمال ومن هنا كان الحكم الجمالى الذى إنتهى إليه هو المعيار الذى يمكن أن يقاس به العمل الأدبى بدلا من الحكم العقلى عند الكلاسيكيين، كذلك كانت مشاعر الفرد لدى الرومانتيكيين هى المقدمة ولقد حطموا نظام إحتواء الجماعة للفرد سياسيا وأدبيا، وتركوا لملكات الفرد الحرية فى أن تتحرر وأن تعبر عن نفسها، وفى مقدمتها ملكة الخيال، ومن هنا فإننا نتوقع أن يكون للخيال والصورة تبعا له قيمة كبرى فى المذهب الرومانسى، ومن جاء بعده من المذاهب الأدبية، كالرمزية والبرناسية ، والسيريالية والوجودية وغيرها من المذاهب الأدبية الحديثة.

إلى أى نمط من هذين، يمكن أن ينتمى الفكر العربى القديم فى الخيال والصورة، حتى يأخذ مكانه فى الفكر العالمى، وفقا للمعايير المألوفة فيه.

قبل أن نجيب على هذا التساؤل، نحدد المفهوم الدقيق لكلمة «الخيال» كمصطلح نقدى، يحدد وتشاردز ستة معان متميزة لكلمة

الخيال على النحو التالى[1]:

(١) أكثر هذه المعانى شيوعا توليد صور واضحة وهى صور مرئية عادية.

(٢) إستخدام لغة المجاز (الإستعارة والتشبيه) وخاصة إذا كانت من نوع غير مألوف.

(٣) تصور الحالات الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية مثل تصور الناقد للعلاقة بين أبطال المسرحية مثلا.

(٤) الإختراع أو الجمع بين عناصر لا توجد رابطة بينها عادة، مثل الروايات المفرطة فى التهويل والوهم، وشطحات المجانين.

(٥) الخيال العلمى وهو تنظيم تجربة على نحو معين لغاية معينة.

(٦) المعنى النقدى الناضج للخيال الذى عرفه كوليردج بقوله «القوة التركيبية السحرية التى تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة وبين حالة غير عادية من الإنفعال، ودرجة عالية من النظام.

لعله إتضح لنا الآن مدى علاقة الشعر بالخيال، وعلاقة الخيال بالصورة ثم القيمة العامة للخيال فى المذاهب الأدبية الكبرى، ثم المعانى المتداولة لكلمة الخيال، وسوف نتتبع الفكر العربى فى قضية الخيال على ثلاثة مستويات هى: مستوى الفكر العربى عامة،

---

(١) أنظر: ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبى، ص ٣٠٩ ومابعدها، ترجمة د. محمد مصطفى بدوى

ثم مستوى الشعراء، ثم مستوى النقاد، وينبغى أن نقول قبل الدخول فى مناقشة هذه القضية أن الأحكام التى يكون فيها لون من العموم وتصدر على مجموعة كبيرة، إنما يلاحظ فيها غالبية أفراد هذه المجموعة لا جميعهم بمعنى أن ما ننتهى إليه من أحكام بالنسبة لقضية الخيال، قد لا يصدق على كل أفراد المفكرين أو الشعراء أو النقاد العرب ولكن على معظمهم.

وعلى مستوى الفكر العام، فإننا نجد الباحثين فى نشأة الخيال والأسطورة يرجعون نشأتهما عند الأمم إلى واحد من ثلاثة عوامل:

(١) العامل الدينى:

فى الديانات الوثنية التى كانت سائدة فى القديم، كانت بعض الأمم تكثر فيها الآلهة وتتعدد، وتتصارع فيما بينها، فهنالك إله للحصاد، وآخر للسلام وإله للحرب وإله للجمال، وإله للشر، وهكذا.. ولعل أوضح نموذج لذلك يوجد فى وثنية اليونان حيث كانت الآلهة الكثيرة، يسكن بعضها جبال الأولمب، ويسكن بعضها فى طبقات السماء العليا، وكان إختلاف الآلهة وتعددها وتصارعها مجالا رحبا لخلق الأساطير حولها، ولإطلاق الخيال البشرى لتصور ما يدور بينها وطريقة الوصول إليها، وكان ذلك دافعا لأن ينشط الخيال الأدبى الخالق، معبرا عن هذه التصورات العامة، ومن هنا كانت

نشأة المسرح اليونانى فى ظل ظروف دينية فساعد على نشأة الخيال، وإذا نظرنا إلى أى من المسرحيات اليونانية القديمة، نجد ذلك واضحا، فمثلا فى مسرحية «السلام» لأرستوفانيس، نجد «تريجايوس» أحد المواطنين اليونانيين، تحزنه كثرة الحروب الدائرة بين أهل الأرض، فيفكر فى أن يصعد إلى «زيوس» كبير الآلهة ليطلب منه السلام للبشر، ولكن كيف يصعد لزيوس فى سمائه، لقد حاول أن يصنع سلما يرتفع عليه ولكنه أثناء صعوده، يقع على رأسه، فيؤذيه السقوط، فيبحث عن وسيلة ثانية إذ يعتنى بخنفسة لديه لها أجنحة فيطعمها كثيرا حتى تكبر، وتحمله على أجنحتها وتطير به إلى السماء حيث يقابل زيوس[1]، وفى مثل هذا التصور الأدبى نجد أثر العامل الدينى فى خلق الخيال واضحا.

فإذا نظرنا إلى معتقدات العرب الدينية فى الجاهلية، فإننا لا نجد إعتقادهم فى الأصنام عميقا يمكن أن تنسج حوله الأساطير والأخيلة ولكنهم يعرفون الإله الواحد، ويقولون عن هذه الأصنام: «مانعبدهم إلا ليقربونا إلى الله زلفى» وظل العرب يدركون، أن كثيرا من آلهتهم هى تماثيل لرجال صالحين كانوا يعيشون بينهم يوما، وأن الآلهة على أى حال مجالها «الأرض التى يطرقها الإنسان[2]» وهذه النظرة

(١) أنظر مسرحية السلام لأرستوفانيس، ترجمة حامد عبد الواحد، مراجعة، صقر خفاجة (مشروع الألف كتاب).

(٢) عصر ما قبل الإسلام: د. مبروك نافع، ص ٣٠١

لاتجعل الوثنية تشخيصا بقدر ما تجعلها عبادة للموتى[1]، ومن شأن هذه النظرة ألا تساعد على نشأة الخيال أو الأسطورة ولعل ذلك أحد عوامل عدم نشأة الشعر المسرحى عند العرب كما كان عند اليونان.

(ب) العوامل الطبيعية:

وقد تساعد الطبيعة على نشأة الخيال والأسطورة فحيث تكثر الوديان والكهوف، وتصبح صفحة السماء غير صافية، يبدأ الناس فى الخوف من قوى الطبيعة الغامضة ونسج الأساطير حول آلهة الرياح والرعد والبرق، لكن قلة حظ الطبيعة العربية من مظاهر الغموض لأنها صحراء صافية السماء على مدار العام، وخالية الأرض من الغابات الملتفة المجهولة هذا الصفاء والوضوح جعل حظ العرب من الموقف الخيالى تجاه الطبيعة حظاً ضئيلا، وحتى حين عرف العرب عالم الجن، وهو عالم كان من الممكن أن يدور حوله كثير من الخيال، أطفأ العرب القيمة الخيالية لهذا العالم بأن عدو الجن جماعة تشبه جماعات البشر ولا يميزها عنها إلا عدم الخوف، وكما يقول المسعودى «فليس الجن إلا أفراد من قبيلة لا تخاف إلا كما يخاف الكلب العقور، والفرس الجموح»[2] وهكذا يمكن القول كذلك أن عامل الطبيعة لم يساعد على نشأة الخيال العربى.

(١) الخيال الشعرى عند العرب، أبو القاسم الشابى، ص ٥٨

(٢) انظر : الفصول للعقاد، ص ٤٩.

(جـ) العوامل اللغوية:

وهناك عوامل لغوية يمكن أن تساعد على نشأة الخيال ذلك أن فى بدء حياة اللغة، تكون المفردات قليلة، والمعانى كثيرة، فيستعمل الإنسان اللفظ الواحد لأكثر من معنيين، فمثلا عرف الناس كلمة «الأم» وأطلقوها على منبع الحياة الإنسانية التى تلدنا، ثم وجدوا كذلك أن الكوكب الذى ينير الدنيا نهارا، وتستيقظ الحياة إذا أقبل وتركد حين يغيب، يمكننا أن نطلق عليه كلمة «الأم» فأصبحت الأم رمزا لغويا لهذين المعنيين، ولكن بعد تقدم اللغة اخترع للكوكب السمائى كلمة «الشمس» وعلى الرغم من أن كل معنى إستقل بلفظ، إلا أن كُلاً من المعنيين كانت تطلق عليه صفات الآخر، فيقال مثلا غضبت الشمس، أو يقال أشرقت الأم.

وكان هذا الإستعمال فى بعض الأحيان إستعمالا حقيقا لا مجازيا، وعلى الرغم من أنه أصبح مجازيا بعد ذلك، إلا أنه ساعد على إيجاد خيال لغوى بين المعانى المتقاربة، ولكن هذه الظاهرة اللغوية لم تكن قوية فى اللغة العربية فلم تعرف اللغة خلطا عفويا بين المعانى المتقاربة ولا المندرجة تحت لفظ واحد، ولكن عرفت دائما لونا من الوعى بخصائص كل معنى، حتى وإن إتحد فى اللفظة مع غيره.[1]

(١) أنظر: الفصول للعقاد، ص ٥٢ ومابعدها، وانظر: الخيال الشعرى عند العرب أبو القاسم الشابى، ص ٤٨ ومابعدها.

وهكذا يمكن القول كذلك بأن العنصر اللغوى لم يكن من العناصر التى تساعد على نشأة الخيال فى الفكر العربى «لقد إئتمر التاريخ والإقليم واللغة على أن يكون العرب أمة بلا خيال، وأهون بذلك، لولا أن سعة الدنيا من سعة الخيال وأن حلى الحياة إنما تصاغ من معادنه وكنوزه».[1]

وإذا تناولنا المستوى الثانى من مستويات الخيال العربى، وهو مستوى الشعراء لوجدنا أيضا أن أثر الموقف العام من الخيال، والذى سبق أن أوضحناه ينعكس على عوالم الشعراء، فهم ينطلقون فى أوصافهم من منطلق حسى، وينتهون كذلك نهاية حسنية، دون عناية بأثر الموقف الحسى، على النفس، أو تخيل له «فالشاعر العربى إذا عن له مشهد جميل إستخف نفسه، وإستفز شعوره عمد إلى رسمه كما أبصره بعين رأسه، لا بعين خياله، فأعطى منه صورة واضحة أو غامضة على حسب نبوغه وإستعداده ولباقته فى الرسم والتصوير دون أن يكشف عما أثار ذلك المشهد فى نفسه من فكر وعاطفة وخيال[2]، ولعل من أثار الإعتماد على رسم الصورة الحسية دون تبين آثارها النفسية، تكرر الصور التى يرسمها الشعراء فأنت لو حاولت البحث عن صورة المرأة عند كثير من الشعراء العرب، لوجدتها متقاربة الملامح، لأنه مادام الهدف رسم صورة حسية،

(١) العقاد: المرجع السابق، ص ٥٢

(٢) الشابى : المرجع السابق، ص ١١٢.

فالمرأة المحبوبة متقاربة الصور، لكن لو كان الهدف رسم صور نفسية، لا ختلفت صورة المرأة باختلاف العاشق والموقف وطبيعة التكوين، وذلك ما يحدث دائما فى الشعر الذى يعتمد على التخيل فى بنائه.

ومن آثار هذا الموقف الشعرى من الخيال، أن تظل الصور التى تجمعها القصيدة صوراً متفرقة كما كانت فى عالم الواقع، لأنه لم يوجد الخيال الذى يمكن معه أن تتحول الأشياء المتقابلة إلى أشياء متناسبة، ومن هنا يفرق العقاد بين الشعرين العربى والإنجليزى من هذه الزاوية فيرى أن «أولهما يدور أكثره على الحس، وثانيهما يدور أكثره على العطف والخيال، فالشاعر العربى، يصف إمرأة لها سمات جسدية من الفرع إلى القدم تقاس وتكال وأما العاشق الإنجليزى، فيصف المرأة اتى يحبها، كأنها روح له ثوب من الجسد جميل».

ومن هنا نرى الإرتباط قليلا بين معانى القصيدة العربية – ولا نرى قصيدة إنجليزية، تخلو من رابطة تجمع أبياتها على موضوع واحد، أو موضوعات متتابعة ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت، وكانت وحدته عندهم القصيدة، وسبب ذلك أن الحس لا يربط بين المعانى، وإنما يربط بينها التصور والعاطفة والملكة الشاعرية»[1].

---

(١) العقاد : ساعات بين الكتب والناس، جـ ص ، ص ٣٤٥.

وحين نقول أن هذا هو حظ الشعر العربى من الخيال، فإنما نقصد أن الشعر فى مجموعه كان على هذا النحو ولا يمنع ذلك من وجود بعض الشعراء الذين كانوا يتمتعون بطاقة خيالية على نحو أو آخر.

إذا كان ذلك هو نصيب الفكر العربى والشعر العربى من الخيال بمعناه الناضج الفنى، الذى عبر عنه كوليردج بقوله «قوة تركيبية سحرية تكشف لنا عن ذاتها فى خلق توازن بين الصفات المتضادة والمتعارضة، بين حالة غير عادية من الإنفعال، ودرجة عالية من النظام»... فإن ذلك كان من شأنه أن يحد من قيمة الطاقة المتخيلة عند الفرد، وأن يحل محلها فى الفن قيما أخرى مثل الصدق والقول المحكم، وأن يكون ما يهدف إليه الشعراء هو ما يعبر عنه أحدهم بقوله:

وأن أحسن بيت أنت قائله

بيت يقال إذا أنشدته: صدقا

ونتيجة لذلك، يقل إستخدام التعبير الأسطورى والإستعارى كذلك ويكتفى بشيوع الإستعمال التشبيهى الذى ينظر إلى الحقيقة بإحدى عينيه.

لكنا لا ينبغى لنا أن ننسى أن من ألوان الخيال التى أشار إليها ريتشاردز فيما سبق، لونا يسمى الخيال المجازى، وهو إستعمال

لغة الإستعارة والتشبيه وخاصة إذا كانت من نوع غير مألوف والواقع أن المجاز يشيع فى اللغة العربية شيوعا جعلها تعرف بإسم «لغة المجاز» من بين ما يطلق عليها من أسماء أو صفات وهى كذلك تستعمل المجاز بطريقة خاصة متميزة بين اللغات الأخرى، وتلك هى شدة الربط بين الصورة المحسوسة والمعنى المجرد فى الإستعمال المجازى فنحن فى التعبير المجازى حينما نستخدم كلمة القمر أو البحر أو الأسد، فإنما نريد من خلال هذه الصفة المحسوسة الإشارة إلى معان مجردة وراءها هى الجمال أو الكرم أو الشجاعة، والكلمات التى تعبر عن الصور المحسوسة لها معان أصلية قبل الإستعمال المجازى، ومعان ثانية إكتسبتها خلال هذا الإستعمال، وما تتميز به العربية فى هذا الصدد، هو شدة الإرتباط بين الصورة الحسية التى تستعمل فى المجاز والمعنى المجرد الذى يراد لها أداؤه، وكما يقول بعض الدارسين. وإنما تسمى العربية بلغة المجاز، لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصورة المحسوسة، إلى حدود المعانى المجردة، فيستمع العربى إلى التشبيه، فلا يشغل ذهنه بأشكاله المحسوسة إلا ريثما ينتقل منها إلى المقصود من معناها، فالقمر عنده بهاء، والزهرة نضارة والغصن إعتدال ورشاقة، والطود وقار وسكينة، والرسوم الهيروغليفية عنده بهذه المثابة، قد إنتقلت إلى حروف تتألف منها كلمات».[1]

(١) العقاد : اللغة الشاعرة، ص ٣٧.

لكننا فى نفس الوقت الذى نقر فيه شيوع هذه الظاهرة المجازية، ونعد ذلك ميزة من ميزات الإستعمال الخيالى المجازى، نقول أن هذه الطريقة فى كثير من الأحيان، قد حولت التعبير المجازى إلى قوالب معدة، وصور جامدة، ينسج عليها الشعراء على تعاقب الأجيال حتى تبلى المعانى والصور دون أن يتركوها.

إذا نظرنا إلى المستوى الثالث الذى نتبين من خلاله قيمة الخيال فى الفكر العربى، وهو المستوى النقدى، فسوف تقابلنا فى البداية قضية الإتصال بين الفكر النقدى والفكر الفلسفى.

وأهمية هذه النقطة تأتى من متابعة تطور الآراء النقدية والأدبية عامة فى الآداب العالمية، ذلك أنه فى هذه الآداب، يوجد تلازم بين التطور الفلسفى والتطور الأدبى والنقدى، فكل حركة أدبية تعتمد على تمهيد فلسفى لها، فالفلسفة الأرسطية العقلية، كانت وراء الإتجاه الكلاسيكى، وفلسفة كانت الجمالية، وآراء شيلنج الفلسفية هى التى مهدت لظهور الرومانتيكية، بل أن قادة الحركة الرومانتيكية أنفسهم من أمثال كوليردج وبليك كانوا فلاسفة وشعراء، وكذلك القول بالنسبة للوجودية التى أدار دفتها الفلسفية والأدبية سارتر.

والإرتباط بين الفلسفة والنقد، يضمن للنقد الأدبى حيوية وتقدما دائمين ويضمن للأدب الذى يتبعه، أن يكون دائما قريبا من تطور أفكار الجماعة، فهل كان هناك تقارب بين الفلسفة والنقد فى الفكر العربى؟

الواقع أن سبق الشعر الزمنى ونقده على الفلسفة، جعل مفهوم الشعر يأخذ وضعا معينا يلتف حول مائدته الدارسون من علماء العروض واللغة والنحو والصرف، والبلاغة، والنقد، ويبدو أنهم لم يتركوا مكانا للفلاسفة، الذين أكد إغترابهم عن ميدان الشعر بعد ذلك، كونهم أصحاب علوم وافدة مترجمة، يتلقاها الفكر العربى المحافظ بكثير من الحساسية والحذر، ولقد كان من آثار ذلك أن بعض الآراء الفلسفية التى دارت حول الخيال وكان لها نصيب من النضج، قليل أو كثير لم تحدث تأثيرها فى فكرة النقد العربى عن الخيال، بل ظلت الفكرة جامدة غير متطورة.

ومن مفاهيم الخيال مفهوم يربطه بالشعر عند إبن سينا المتوفى ٤٢٨ هـ حين يعرف الشعر بأنه «كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاه، ولا نظر للمنطقى (أى الناقد الفنى أو عالم فلسفة الجمال) فى شئ من ذلك إلا فى كونه مخيلا، والمخيل هو الكلام الذى تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر وإختيار، وبالجملة تنفعل له إنفعالاً نفسانيا غير فكرى سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق، وربما كان المتقين كذبه مخيلا[1].

---

(١) أنظر: كتاب الشعر لإبن سينا (المستخلص من كتاب الشفاء) تحقيق د. عبد الرحمن بدوى، ص ٢٣، ٢٤

وهذا الكلام، عن الخيال فيه زاويتان، زاوية إيجابية هي تلك التي تربط الخيال بالشعر، وتجعله عنصرا هاما في تعريفه، بل تجعله العنصر الأول فيه الذي يكوّن هو والموسيقي (الأقوال الموزونة المتساوية) عنصر به الرئيسيين اللذين لابد من توافرهما في أي لغة لكي يكون الشعر بها شعرا. ثم تأتي القافية فتتميز بها لغة دون أخرى، وهذا الخيال الشعري يحدث أثره وهو الإنفعال أو التأثير الفني، الذي قد يأخذ شكلا سلوكيا يجعل النفس، تقدم على أمر أو تحجم عنه.

تلك هي الناحية الإيجابية في ملاحظة ابن سينا على الخيال وتعريفه لكن الزاوية السلبية تتضح في الكلمات الأخيرة، وهي التي يقول فيها «سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق»، والجانب السلبي هنا يأتي من محاولة عرض ما قدمه لنا الخيال على معيار الصدق والكذب في حين أن الصدق والكذب معايير عقلية لا معايير جمالية، وكان ينبغي ألا يشار إليها في معرض الحديث عن الملكة الجمالية التي تولد الإنفعال، ولقد أكد إبن سينا مرة أخرى على الزاوية السلبية في مفهوم الخيال، حين قارن في رسالة حي بن يقظان بين قوة الخيال وقوة العقل الفعال، فقال عن الخيال «وأما الذي أمامك، فباهت مهذار» يلفق الباطل تلفيقا، ويختلق الزور إختلاقاً، ويأتيك بأخبار من لم تزود. قد ضرب بالكذب وإنك لتبتلى

بالتقاط صدق ذلك من زوره».[1]

أن الخيال مادام عنصراً أساساً فى بناء الشعر، فإن الذى يراد منه هو الإمتاع الفنى، لا الصدق والكذب، ومن ثم فإنه ينبغى ألا نعرض ما يقدمه لنا على مقاييس الحكم العقلى، بل على مقاييس الحكم الجمالى، ولقد كاد إبن سينا يصل إلى هذه الحقيقة، حيث كان يقارن بين المعالجة الشعرية للقصة والمعالجة النثرية لها، وتتمثل الأولى فى التراجيديا الشعرية، وتتمثل الثانية فى الجنس الذى كان شائعا فى المعالجة القصصية النثرية على عهد ابن سينا وهو جنس «الخرافة على لسان الحيوان»، فمع أن الجنسين يعالجان موضوعا واحد إلا أن «الشعر إنما المراد فيه التخييل لا إفادة الآراء، فإن فات الوزن نقص التخييل وأما الآخر فالمراد فيه إفادة نتيجة التجربة[2]، ومادام إبن سينا قد أدرك أن الشعر إنما المراد فيه التخييل لا إفادة الاراء، فقد كان عليه أن يحرر مفهوم الخيال من الخضوع لقضية الصدق والكذب.

ولقد كان عبد القاهر المتوفى ٤٧١ هـ من النقاد الذين وقفوا أمام الخيال وقفة مستأنية، بل لعله أول من تنبه إلى الربط بينه وبين الصورة الشعرية، فجاء حديثه عنه فى كتابه أسرار البلاغة وهو

(١) إبن سينا: رسالة حى بن يقظان (طبعة ليدن) وأنظر كذلك د. غنيمى هلال: النقد الأدبى، ١٦٧، ط ط٣.

(٢) ابن سينا : الشعر، ص ٥٤.

الكتاب المخصص لمناقشة وسائل الصورة من الإستعارة والتشبيه وأوجه المجاز، وعلى الرغم من ذلك، فإن موقف عبد القاهر من قضية التخييل يبدو مضطربا متناقصا، فهو فى بعض المواقف يحط من شأنه ويبرز جوانبه الأساسية، وهو فى مواطن أخرى يرفع من قيمته ويبرز جوانبه الإيجابية فكيف نفسر هذا التناقص فى موقفه من الخيال؟

إننا نستطيع تفسير ذلك، حين نلاحظ أن عبد القاهر يختلف حديثه فى الجانب النظرى عنه فى الجانب التطبيقى، فهو فى الجانب النظرى، يستلهم من الفكرة الشائعة فى الفكر العربى عن الخيال فيدفعه ذلك إلى الإقلال من شأنه، لكنه على المستوى التطبيقى حين يقترب من النصوص، ويبحث عن القيم الجمالية بها يحس بالقيمة التى يهبها الخيال للنص الشعرى فيدفعه ذلك إلى الإعلاء من شأنه.

فهو على المستوى النظرى يعرف الخيال بأنه «مايثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها مالاترى»[1].. وحين يلجأ عبد القاهر إلى الخطأ الشائع فى المقارنة بين الصدق والتخيل، يجنح إلى الوقوف إلى جانب الصدق ويقول «وما كان العقل ناصره، والتحقيق شاهده فهو العزيز جانبه، والمنيع مناكبه، وقد قيل

(١) أسرار البلاغة، ص ٣١١.

الباطل مخصوم وإن قضى له، الحق مفلح وإن قضى عليه»[1].. وتلك المقارنة تذكر بما فعله إبن سينا من قبل وقد ناقشاه، ورأينا وجه السلبية فيه.. وإنطلاقا من شيوع هذا المفهوم غير الدقيق للخيال فقد أحاط بلفظه ظلال غير حسنة جعلت عبد القاهر يستبعد أن يكون فى القرآن شئ من التخييل، وقد ساقه ذلك إلى التعسف فأخرج من الخيال أقرب وسائله وهى الإستعارة لأنه لا يشك فى وجودها وكثرتها فى القرآن، فهو يقول «وأعلم أن الإستعارة لا تدخل من قبيل التخييل، لأن المستعير لايقصد إلى إثبات معنى اللفظ المستعار وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك.. وكيف يعرض الشك فى أن لا مدخل للإستعارة فى هذا الفن، وهى كثيرة فى التنزيل على مالا يخفى».[2]

ولا يمكن أن يسلم أحد لعبد القاهر أن الإستعارة لا تدخل فى قبيل التخييل وإن ساق كل حجج المنطق ذلك أننا على مستوى الفهم البسيط للإستعارة حين تقول «رأيت أسدا يصول فى الميدان» لا نطلق كلمة الأسد على الجندى الشجاع إلا إنطلاقا من موقف تخييلى يجمع بين الأسد والجندى على أرض الشجاعة التى لا وجود لها فى عالم الحقيقة، فليس الأسد والجندى مما يجتمعان فى عالم الواقع ولاهما من نوع واحد، ولكن الذى يسوغ بناء إستعارة تمزج بينهما

(١) السابق ، ص ٣٠٩.
(٢) السابق ، ص ٣١٠.

وتجعل لفظ أحدهما صالحا للتعبير عن الآخر هو إجتماع ما يشترك بينهما من الصفات في عام الخيال.

أما أن التخييل لا ينبغى أن يأتى فى القرآن، فذلك وهم فاسد، جاء من الفهم غير الدقيق لكلمة التخييل، أما حين تفهم الكلمة على حقيقتها، فإننا نقول، أنه يجوز بل ينبغى أن يأتى التخييل فى القرآن، لكى نستطيع أن نفهم من خلاله كثيرا من الصور التى لا يستطيع العقل المجرد أن يدلنا على أبعادها وذلك كالآيات التى تتحدث عن صفات الله، وتصوغها تقريبا للأذهان فى صور بشرية مألوفة مثل قوله تعالى: ﴿يد الله فوق أيديهم﴾ أو قوله: ﴿واصنع الفلك بأعيننا ﴾، وغيرها من الآيات التى لا يستطيع التفكير العقلى تقديم تحليل مقنع حولها، وينبغى الرجوع فيها للتحليل الخيالى[1]، وهذه القيمة للخيال أدركها بعض الفلاسفة والمتصوفين الإسلاميين، ومنهم إبن عربى الذى كان يقول «ليس للقدرة الإلهية فيما أو جدته وجود أعظم من الخيال فيه ظهرت القدرة الإلهية والإقتدار الإلهى، فهو أعظم شعائر الله[2]، وأدركها كذلك الزمخشرى مفسر القرآن الذى كان شديد التأثر بعبد القاهر كما سنرى عند التعرض لفهمه للتخيل.

وهذه النظرة السلبية عند عبد القاهر إلى جانب تأثره فيها

---

(١) أنظر: الخيال فى مذهب محى الدين بن عربى، د. محمود قاسم ص ٤٦. ومابعدها

(٢) أسرار اللغة : ٣٠٨.

بالنظرة الشائعة للخيال في الفكر العربي، كانت تظهر جانبا من نزعته وثقافته، كواحد من علماء الكلام الأشاعرة الذين يهتمون بالبحث في العقائد وما وراء الطبيعة والأخلاقيات، وهو من هذه الزاوية ينظر إلى الشعر من جهة المعنى «لا من جهة الصورة» فيسيطر عليه من زاوية المعنى قضية الصدق والكذب وما تجر إليه من مقارنة بين العقل والتخييل ترجح للعقل من هذه الزاوية، ولقد بينا وجهة نظرنا في مثل هذه المقارنات وإنها لا توائم منهج الشعر الجمالي.

لكن عبد القاهر، كما قلنا، لديه إدراك إيجابي للخيال من ناحية ثانية فهو يشف عن بعض قيمه، عندما يورد مناقشات بين أنصار العقل وأنصار التخييل فيقول على لسان أنصار التخييل «أن الصنعة إنما يمد باعها، وينشر شعاعها ويتسع ميدانها، وتتفرغ أفنانها، حيث يعتمد الإتساع والتخييل، ويدعى الحقيقة بما أصله، التقريب والتمثيل، وهنا يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبدأ في إختراع الصورة ويعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، ومددا من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي.[1]

ويلاحظ أن عبدالقاهر تنبه إلى بعض قيم الخيال الإيجابية وأولها

---

(١) السابق ، ص ٣٠١.

إتساع مجال الفن الشعرى الذى عبر عنه بكلمة: الصنعة «وقد كانت تلك الكلمة فى المصطلحات النقدية القديمة تساوى كلمة الفن الآن وإتساع المجال عن طريق الخيال. يعنى أن الشاعر يستطيع أن يضيف من عالمه الخاص إلى عالم الحقيقة ما يفسر كثيرا من الرموز والعلاقات بين الأشياء بها، ومن القيم التى أضافها كذلك، الربط بين الخيال والتمثيل حين قابل بينهما فى قوله: «يعتمد الإتساع والتخييل ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل».. ويلاحظ هنا أن هذا الربط يخالف ما قاله عبدالقاهر سابقا من أن الأستعارة لا تدخل فى باب التخييل لأنها كثيرة الورود فى القرآن، ذلك أن الإستعارة والتمثيل، يدخلان فى إطار فنى واحد، وهو إطار الصورة البيانية بل أن من الإستعارة ما يكون تمثيلاً فقد يكون التمثيل تشبيها أو إستعارة، فإدخاله التمثيل فى باب التخييل هنا، قيمة إيجابية، تناقض القيمة السلبية السابقة التى أخرج خلالها الإستعارة من الخيال.

ويقدم عبد القاهر فى فقرات أخرى تصورا أكثر نضجا للخيال يدرك من خلال أثره فى العمل الشعرى وفى إضفاء لون من الوحده عليه، وفى الربط بينه وبين الفنون الجميلة عامة، بل ويقترب بالخيال من المعنى الفنى الذى أراده أرسطو من كلمة «المحاكاة» كما سنرى، ويقول عبد القاهر: «فالإحتفال والصنعة فى التصويرات التى

تروق السامعين وتروعهم، والتخيلات التى تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلا شبيها بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الإفتتان بها والإعظام لها، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع، ويوقعه فى النفوس من المعانى التى يتوهم بها الجماد الصامت فى صورة الحى الناطق والمعدم المفقود فى حكم الموجود والمشاهد حتى يكسب الدنئ رفعة، والغامض القدر نباهة، وعلى العكس يغض من شرف الشريف، ويخدش وجه الجمال ويتخونه ويصنع من المادة الخسيسة بدعا يغلو فى القيمة ويعلو».

وفى هذا النص كثير من قيم الخيال، وأول ما يظهر من هذه القيم، الربط الواضح الذى يعقده عبد القاهر بين الفن الشعرى الذى ينتجه الخيال، وبين الفنون الجميلة كالنقش والنحت والتصوير وواضح أن الإدراك - الجمالى فى هذه الفنون لا يأتى إلا من خلال نظرة كلية لها، لأننا لا يمكن أن نحكم على هذا اللون فى اللوحة أنه جميل وحده، وإنما يتحدد جماله بمكانته فى العمل الفنى، ومناسبته لسائر أجزائه كذلك فإن الخيال عندما يهيمن على العمل الشعرى يحوله إلى فن جميل يدرك الجمال فيه من خلال تناسب الأجزاء،

ومكانة كل جزء من العمل الفنى، ولقد كان هذا التصور للجمال الفنى عند عبد القاهر واحدا من الأسس التى أقام عليها نظريته فى النظم.[1]

والقيمة الثانية هنا تمكن فى أن عبد القاهر أدرك أن قيمة الشعر ترجع إلى صورته لا إلى معناه، وينبغى أن نتذكر هنا ما ساقه إليه موقفه السلبى حين نظر إلى الشعر من زاوية معناه، فجره ذلك إلى عقد المقارنة التقليدية بين الصدق والتخييل، وحط من قيمة الخيال تبعا لذلك، ولكنه هنا حين نظر إلى الشعر من خلال الصورة إدرك قيمة الخيال الإيجابية فى عقد شبه بين فن الشعر والفنون الأخرى.

ونظرة عبد القاهر هنا إلى التخيل تقترب من نظرة أرسطو إلى المحاكاة[2] ذلك أن المحاكاة الأرسطية كانت تقوم على مبدأ التجسيد للأخلاق والأفعال ويستطيع الشاعر عن طريق محاكاته لأخلاق الناس وأفعالهم، أن يصور أشخاصا أفضل من الفضلاء العاديين، أو أرزل من الأرازل العاديين، وبذلك يجسد عن طريق التخيل والتصوير، المعانى الحسنة أو السيئة، ولكن الفرق الذي يلاحظ هنا بين محاكاة أرسطو، وتخيل عبد القاهر، أن عبد القاهر هنا لا يكتفى بتجسيد الفضيلة وجعلها أفضل ولا بتجسيد الرزيلة

---

(١) أنظر: د. شكرى عياد: كتاب الشعر لأرسطو: تحقيق ودراسة لتأثيره فى البلاغة العربية، ص ٢٦١

(٢) أنظر: د. محمود الربيعى: فى نقد الشعر: الفصل الأول

وجعلها أرزل ولكنه يقول أن العكس كذلك ممكن فهو «يكسب الدنئ رفعة ويغض من قيمة الشريف» ولم تكن المحاكاة عند أرسطو تعرف هذا اللون من التجسيد العكسى، ولعل مرد ذلك إلى إختلاف وظيفة الشعر فى عصر كل من أرسطو وعبد القاهر، حيث كان يقصد بالشعر اليونانى التربية النفسية عن طريق ماسماه أرسطو «التطهر» أى أراحة النفس من الإنفعالات المتقابلة[1] والمتضادة، أما وظيفة الشعر فى عهد عبد القاهر فقد كانت إعلاء الإنسان أو الغض من شأنه عن طريق المدح أو الهجاء، وقد يقتضى الأمر فى كليهما أن يحاول المرء تزييف الواقع الحقيقى فيساعده الخيال على تجسيد ما أراده.

ومن القيم التى أضافها عبد القاهر كذلك إلى التخييل، محاولة تخليصه من معنى «الوهم» أو التزييف والتفريق بين الخيال Imag-anation والوهم Fanay وهى من الأمور التى تكفل بها النقد الحديث، وأرجع الثانى منهما إلى ما أطلق عليه إسم الخيال المتكلف، وهو «أن تجئ بالخيال كأنه السراب الخادع، فهو صادق إذا نظرت إليه من بعيد، وكاذب إذا نظرت إليه من قريب، وقد يكون سبب هذا الخيال الكاذب، التأليف بين شيئين لا يصح التأليف بينهما».

(١) عبد الرحمن شكرى: مقدمة فى الشعر ومذاهبه، ديوان شكرى، جـ ٥، ص ٣٦٦

وعبد القاهر يرى أن ذلك يتحقق عندما يكون التشابه بين الشيئيين تشابها عرضيا لا تشابها جوهريا، ولكن الشاعر يحاول عن طريق التخييل جعل المشابهة جوهرية ويستشهد عبد القاهر لذلك ببعض الشعر الذى يقال فى القضية التى كانت شائعة بين الشعراء، وهى محاولة تفضيل الشيب على الشباب والوسيلة التى كانوا يلجأون إليها هى عقد المقارنة بين أشياء بيضاء جميلة، وأخرى سوداء قبيحة، لكى يخلصوا من ذلك إلى أن الشئ الأبيض أجمل من الشئ الأسود ومن ثم فالشعر الأبيض هو رمز الشيب أجمل من الشعر الأسود وهو رمز الشباب يقول البحترى فى هذا المعنى: -

وبياض البازى أصدق حسنا

إن تأملت من سواد الغراب

فالبازى هنا طائر جارح أبيض اللون، وهو لاشك أجمل من الغراب الأسود ويود الشاعر أن ينسحب ذلك إلى الحكم على كل أبيض يفضل أسود ومنها الشيب والشباب وعلى نفس النحو يأتى قول الشاعر الآخر فى تفضيل السيف المجلو الأبيض على السيف الصدأ الأسود:

والصارم المصقول أحسن حالة

يوم الوغى من صارم لم يصقل

وعبد القاهر، يبين الوهم فى هذا الصنع، حيث يبين أن البياض عرض من الأعراض، لم يفضل البازى بسببه ولم يذم به الشيب وإنما فضل البازى لأنه طائر جارح، وكره الشيب لأنه ضعف وخور، فليست القضية قضية لون «فإنك لترى الصفرة خالصة فى أوراق الشجر المتناثرة عند الخريف وإقبال الشتاء، وهبوب الشمال فتكرهها وتنفر منها، وتراها بعينها فى إقبال الربيع فى الزهر المتفتق وفيما ينشئه من الديباج المونق، فتجد نفسك على خلاف تلك القضية، ذلك لأنك رأيت اللون حيث النماء والزيادة، والحياة المستفادة، ورأيته فى الوقت الآخر حيث إقشعر العود وذهبت البشاشة والبشر»[1]، ومن هنا فإن بناء التخييل على هذا العَرض الزائف الزائل، يجعله وهما، ينغى أن يترفع الشعر المحكم عن إيراده.

***

لقد كان ممن تأثروا بعبد القاهر فى مناقشاته التى أوردها فى كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، كان ممن تأثروا به الزمخشرى المتوفى ٥٣٨هـ، فى كتابه الذى فسر به كتاب الله تفسيراً بلاغيا «الكشاف». ولقد وقف أمام بعض الآيات المشتملة على بعض الصور، محاولا إدراك قيمة التخييل فى الوقوق على أسرارها حيث لا

(١) أسرار البلاغة : ص ٣٠٤.

يمكن للفهم العادى إدراك كنهها، فهو يقول فى تفسير قوله تعالى:(والأرض جميعا قبضته يوم القيامة، والسموات مطويات بيمينه) يقول: «ولا ترى بابا فى عالم البيان أدق ولا أرق ولا ألطف من هذا الباب، ولا أنفع ولا أعون على تعاطى تأويل المشبهات من كلام الله تعالى فى القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الأنبياء، فإن أكثره وصلته تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديما، وما أتى الزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتفسير»وتبدو قيمة هذا النص، حين ننظر إليه فى إطار دينى، حيث يتصل الموقف بمحاولة فهم قيمة الخيال فى التعبير القرآنى، ولعلنا نتذكر ما قاله عبد القاهر من قبل أن الاستعارة لا تدخل فى قبيل التخيل، لأنها كثيرة فى القرآن وهو مما لا يتصور أن يأتى فى الخيال، ولكن الزمخشرى هنا يرى أن فن التخييل فى القرآن فن دقيق يغفل عنه ويزل فيه من غفل عن البحث والتنقيب.

وحيث يتناول تفسير قول الله تعالى: (وإذا أخذ ربك من بنى آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى، شهدنا) يقول أن الآية من باب التمثيل والتخييل، ومعنى ذلك أنه نصب لهم الأدلة على ربوبيته ووحدانيته وشهدت بها عقولهم وبصائرهم التى ركبها فيهم، وجعلها مخيرة بين الضلال والهدى.

فكأنه أشهدهم على أنفسهم وقررهم، وقال لهم ألست بربك،

وكأنهم قالوا بلى أنت ربنا شهدنا على أنفسنا وأقررنا بوحدانيتك، وباب التمثيل واسع فى كلام الله تعالى ورسوله عليه السلام وفى كلام العرب، ونظيرة قوله تعالى: (إنما أمرنا لشىء إذا أردنا أن نقول له كن فيكون) ومعلوم أنه لا قول ثمة وإنما قول تمثيل وتصوير.(١)

والقيم التى يمكن أن يضيفها فهم الزمخشرى للتخييل بالنسبة للنقد العربى تكمن فى إثنتين: ـ

أولهما: إنه كما قلنا حرر مفهوم التخيل على مستوى الفهم الجمالى للنصوص الدينية مما كان لاصقا به من شبه تمنعه من أن يستعمل فى مناقشة هذه النصوص، ولقد كان من التهم التى وجهت للزمخشرى من معاصريه، محاولة إستعمال كلمة «التخيل» فى هذا المجال، فكان مما وجه إلى إبن المنير السنى أنه يستعمل فى التفسير القرآنى كلمة «التخييل» «وهو ما يستعمل فى الأباطيل وما ليست له حقيقة صدق» وإذن فهى لا يحسن إيرادها فى مثل هذا المقام لأنها لا تليق بجلال الله.(٢)

وثانيهما: إن الزمخشرى تقدم بفهم كلمة «التخييل» خطوة بعد عبد القاهر فلقد كان عبد القاهر يقرن التخييل بالإستعارة والتمثيل فقط ولكن الزمخشرى كان يضيف إليها كل صورة حسية، حتى وإن لم تكن داخله فى باب المجاز، وذلك يذكرنا بما يقال فى تعريف

(١) أنظر الشعر: لأرسطو، تحقيق د. شكرى عياد، ص ٢٦١ ومابعدها
(٢) المرجع السابق، ص ٢٦٣.

الصورة الشعرية حين يرى النقاد أن من وسائلها التعبير المجازى، ثم التعبير الحسى عن الحقيقة الخارجية، وتلك خطوة لها قيمتها النقدية فى فهم الوسائل التى تؤدى بها الصوّرة، وكان يمكن لها أن تؤتى ثمارها الجمالية لو تعهدها النقاد والبلاغيون بجلاء جوانبها، ولكنها ظلت مجرد فكرة عابرة، لم يبينها البلاغيون حين وضعوا قواعد الصورة، فقد ظلت قواعدها عندهم محددة فى التشبيه والإستعارة والكناية وأضرب المجاز.

لقد أخذ التخيل مفهوما فنيا ناضجاً كذلك عند حازم القرطاجنى المتوفى ٦٨٤هـ فى كتابة منهاج البلغاء كما أشرنا فى هذا الكتاب.

إن هذه الفقرات التى وقفنا فيها أمام النظرية النقدية للخيال، عند الجاحظ وابن سينا وعبد القاهر والزمخشرى تشير إلى أن المفهوم النقدى للخيال ظل فترة متأثراً بالمفهوم العام له، والذى يضعه فى مرتبة دنيا، لكن بعض الدراسات النقدية حاولت الإقتراب من النصوص أو الإستعانة بالفكر الأجنبى وثماره المترجمة، فأعطت للخيال بعض قيمة الإيجابية، فعبد القاهر والزمخشرى قريبان من النصوص، الأول من خلال معالجة الشعر فى أسرار البلاغة والثانى يعالج النصوص القرآنية فى «الكشاف» ولقد كان هذا القرب وراء تلمس بعض جوانب الخيال الإيجابية، كذلك نجد إبن سينا وحازم القرطاجنى قريبين من ثمار الفكر المترجم، فإبن سينا واحد من

الذين قدموا تلخيصا وافياً لكتاب الشعر لأرسطو، وكان هذا التخليص مصدرا من مصادر التعريف بأرسطو على مستوى عالمى، وحازم القرطاجنى تتلمذ على ما قدمه ابن سينا فى هذا المجال وهو يذكر ذلك كثيرا فى كتابه.

لكن الدراسات النقدية والبلاغية، دخلت بعد هذه الفترة الأولى والتى إجتازتها، ويمكن أن تعد فترة تصاعد في التكوين والنضج، دخلت مرحلة جمود أعقبه إنحدار، فقد أضبحت الحضارة الإسلامية الإمبراطورية دويلات متفككة وأصبح الشعر تقليداً معاداً لمحاولات الشعراء الأقدميين، وهذا التقليد غالبا ما يقع فى الركاكة والإسفاف، وأصبحت الدراسات النقدية والبلاغية تلخيصاً وعرضا لمجهودات السابقين وخاصة عبد القاهر، ولكنه تلخيص ينتزع من الدراسات الأساسية روحها وبهاءها ويحولها إلى قواعد جافة جامدة، ولعل ذلك كان السبب فى أن الدراسات النقدية ماتت فى هذه الفترة، لأن النقد علم لا يقبل القواعد الجامدة المحددة، على حين عاشت الدراسات البلاغية التى تحولت قواعدها إلى ما يشبه القواعد النحوية.

وإذا نحن حاولنا أن ندرك مكانة التخيل فى الدراسات البلاغية لهذه الفترة، التى أصبحت تقوم مقام الدراسات النقدية أو أصبحت الصورة الشاحبة لها، فإننا سنلاحظ على دراسات هذه الفترة ملاحظتين:

أولهما: الفصل في الحديث بين الخيال ومجاله الطبيعي وهو الصورة الشعرية التي تتحقق من خلال الوسائل المجازية كالتشبيه والإستعارة أو الوسائل الحسية الأخرى وفي الوقت الذي رأينا فيه عبد القاهر يربط بين الحديث عن التخيل والصورة المجازية في التمثيل والإستعارة، ورأينا الزمخشري يتقدم خطوة أخرى فيربط الخيال بالصورة المجازية، والصورة الحسية، نرى البلاغيين في هذه الفترة يبدأون البحث في علم «البيان». وهو الذي يعالج الصورة المجازية (وذلك بصرف النظر عن إهمالهم لمعالجة الصورة الحسية التي أشار إليها الزمخشري) يبدأون هذا العلم دون إشارة إلى مبحث التخييل من قريب أو بعيد، ولكنهم يضعون بدلا منه مبحثا يسمونه مبحث «الدلالة» ويشعبون في طريقة دلالة التعبير على معناه المراد منه تشعيبا منطقيا جافا.

لكن البلاغيين مع ذلك لم يهملوا الحديث عن الخيال، وإنما تعرضوا له عند الحديث عن باب الفصل والوصل، فهم عند ملاحظة الأشياء التي يجوز أن يكون بين أجزائها وصل، أي عطف بالواو إشترطوا وجود «جامع» بينها أي وجود مناسبة يجتمع فيها الطرفان اللذان وصل بينهما، وهذا الجامع عندهم قد يكون جامعا عقليا أو جامعا خياليا أو جامعا وهميا. وحديث البلاغيين عن الخيال في مثل هذا الموقف فصل له عن مجال الصورة وهو المجال اللصيق به.

أما ثانية الملاحظتين: فهى طريقة معالجة الخيال والوهم ، لقد قصر البلاغيون فى هذه المعالجة فلم يستطيعوا إدراك الجوانب الإيجابية للخيال على النحو الذى أدركه من قبل كل من عبد القاهر والزمخشرى وحازم وابن سينا، وعندهم[1] أن «الجامع الوهمى» أمر بسببه يقتضى الوهم إجتماع شيئين فى المفكرة كإجتماع البياض فى البازى والشيب وإجتماع السواد فى الغراب والشباب، والجامع الخيالى هو الذى يقتضى إجتماع شيئين فى المفكرة بينهما تقارن وتقارب فى الواقع كاجتماع القلم والدواه والورق، أو إجتماع السيف والرمح والدرع وهكذا.. أى أن الخيال هو الجمع بين أشياء متقاربة فى الواقع جمع بينها المتكلم وعرضها على «المفكرة» وهى عندهم (القوة التى من شأنها التفصيل والتركيب بين الصور المأخوذة من الحس المشترك والمعانى المدركة بالوهم بعضها من بعض[2]) وهى على أى حال قريبة من معنى العقل الذى كانت تعرض عليه نتائج الخيال صدقا أو كذباً فى الجانب السلبى من دراسات الخيال عند السابقين.

الخيال عندهم إذن وعاء تتجمع فيه الصور الحسية المتقابلة فى

---

(١) أنظر: على سبيل المثال: تلخيص المفتاح للخطيب القزوينى، ص ١٠٣، وكذلك الإيضاح لمختصر تلخيص المفتاح ص ١٢٠، وكذلك: المطول على التلخيص للخطيب الدمشقى ص ٢٠٥ ، وكذلك : زهر الربيع للحملاوى ص٧٠

(٢) مختصر المعانى للقزوينى، ص ١٠٣

عالم الواقع وحين يجمع الشاعر بين هذه الأشياء فإنه يستنشط فى خيالنا هذه الصور المجتمعة فيه أو التى يمكن أن تتجمع فيه، أما الوهم فهو محاولة لإدخال الأشياء التى بينها تشابه جوهرى، لكن إلى أى حد نجح هولاء البلاغيون فى فهم كل من الوهم والخيال والتفريق بينهما؟

إننا نستطيع الحكم على هذه المحاولا حين نقف على تفريق النقد الحديث بينها وخاصة عند «كوليردج ناقد الحركة الرومانتيكية[١]».

لقد كان «كوليردج» يرى أن هنالك فرقا بين ما أسماه الخيال وما أسماه الوهم أو قوة الإستدعاء.

ذلك أننا فى حالة الوهم تكون كل مهمتنا هى إستدعاء الأشياء المتجانسة التى مرت على ذاكرتنا، وهذه الأشياء تكون متفرقة فى الواقع وهى كذلك متفرقة فيما نكتبه، فالصبى الذى يود أن يكتب ذكرياته عن رحلة قام بها مع زملائه إنما يستند فى الواقع إلى قوة الإستدعاء أو الوهم، وهو يستطيع أن يصف على قدر الإمكان مظاهر الطبيعة التى مر بها، وكل ما يكتبه فى النهاية سيبقى متفرقا على الورق، كما كان متفرقا فى الطبيعة.

---

(٢) حول آراء كوليردج أنظر: (١) سيرة أدبية لكوليردج ترجمة د. عبد الحكيم حسان فى كتابه النظرية الرومانتيكية فى الشعر، ص ٦١ ومابعدها. (٢) كوليردج د. مصطفى بدوى. (٣) الصورة الأدبية د. مصطفى ناصف ٢٦ ومابعدها. (٤) النقد الأدبى الحديث د. غنيمى هلال ط ٣ ص ٤١٨ ومابعدها. (٥) الصورة الشعرية: رسالة ماجستير للمؤلف ٢٢٦.

لكن الخيـال قد ينطلق من نفس البـداية، لكنه لا يكتـفى بسـرد الأشياء أنه يهدف إلى غاية أخرى، وهى بناء عالم فنى يأخذ عناصره من عالم الواقع، ومن هنا فإنه قد يستغنى عن بعض العناصر التى وجدت فى الواقع لأنها لا تخدم فكرته، وقد يضيف إليه عناصر أخرى لم توجد فيه ولكنها تتلاءم معه لأنها ضرورية لعملية البناء الفنى، والمهم أن يكون له غاية وأن ينجح فى الوصول إلى تلك الغاية معتمدا على منهج التحليل والتركيب الخيالى.

إن الأم التى تسمع مواء القطة فيذكرها ذلك بصياح الطفل، يمكن أن يكون إدراكها وهما أو خيالا، لأنه فى كلتا الحالتين إنطلاق من حدثين وجدا فى الذاكرة، لكن طريقة البناء الفنى لهذا الحدث هى التى تفرق بين الوهم والخيال فحين نقول: «إن مواء القط قد ذكر الأم بصياح الطفل» نكون قد لجأنا إلى الوهم أو قوة الإستدعاء لكن حين يأتى شاعر فيضع غاية فنية له يحاول من خلالها أن يربط وجدانيا بين مواء القط وصراخ الطفل معتمداً فى ذلك على طريقة التحليل والتركيب الخيالى، فإنه فى سبيل ذلك قد يستغنى عن بعض عناصر الواقع وقد يضيف عناصر أخرى، قد يستغنى مثلا عن ذكر فراء القط الناعم أو ذيلها الطويل أو مخالبها المدببة لأن تلك مع وجودها فى الواقع لا تخدم فكرة التمثل الخيالى التى يريد إحداثها، فهذا العناصر لا تذكرنا بشىء معين فى الطفل، ولكن الشاعر مع ذلك قد

يركز على بعض عناصر الواقع التي تخدم فكرة التماثل الخيالي، وقد يركز على نبرة حادة في مواءه القط تذكره بمواء الطفل الحاد، وهو في جانب ذلك كله قد يضيف إلى الواقع أشياء ليست به، ولكنها مما تتلائم معه وتخدم الغاية الفنية قد يذكر مثلا أن القط كان صغيراً جائعا يبحث عن أمه التي ضل طريقه إليها فهو لا يستطيع الإعتماد على نفسه بعد، وقد يذكر أنه قط ضعيف قد وقع بين مجموعة من القطط الأقوياء فلم يستطع إستخلاص طعامه من بين مخالبهم...... وهكذا.

عملية الإنطلاق من الواقع والإستغناء عن بعض عناصره والتركيز على عناصر أخرى وإضافة عناصر ثالثة من أجل غاية فنية هي التي تفرق بين الخيال والوهم في النقد الحديث. ولعلنا حين ننظر في ضوء من هذا الفهم إلى ما قدمته البلاغة العربية من تفريق بينهما، نجد أن الخيال عند البلاغيين يماثل الوهم في النقد الحديث ذلك أن الخيال كان عندهم كما رأينا مجرد تجميع لصور متماثلة أو متجانسه، تقرها المفكرة، وذلك هو مفهوم الوهم عند المحدثين أما فكرة الوهم عند القدماء فلا مقابل لها عند المحدثين لأنها أقل من أن تذكر فهي ضرب من الخلط بين أمور لا تشابه بينهما وبدون غاية فنية يقصد إليها.

لقد ظلت هذه الفكرة القاصرة عن مفهوم الخيال والوهم عند

البلاغيين مسيطرة على معالجتهم لفن الشعر لفترة طويلة حتى أصبح النقد العربى كله مقترنا بهذه الفكرة القاصرة، وأصبح من الممكن القول بأن النقاد والبلاغيين العرب لم يدركوا من الخيال إلا جانبه السلبى الذى يعتمد على مجرد قوة الإستدعاء أو الوهم، وذلك أن المحاولات الإيجابية التى أشرنا إليها لم تعمر طويلاً، فلقد بدأت تلك الملاحظات عند عبد القاهر المتوفى ٤٧١ هـ، وإنتهت عند حازم المتوفى ٦٨٤هـ، أى أنها لم تزد عن قرنين فى تاريخ النقد العربى الذى إمتد أكثر من عشرة قرون، فإذا أضفنا إلى ذلك أن محاولة حازم لم تشع بين معاصرية ولا من خلفه. أدركنا أن الإدراك الإيجابى كان لمحة سريعة خاطفة، سبقتها أو أعقبتها لحظات طويلة من الإدارك السلبى.

على أن العنصر الذى سبق أن أشرنا إليه وهو عدم وجود تفاعل بين الفلسفة والنقد العربى في تراثنا، كان له أثر فى عدم إثراء فكرة الخيال فى النقد الأدبى.

ولقد ظهرت بعض الدراسات الفلسفية والصوفية التى ترفع من شأن الخيال وتوضح كثيرا من قيمة الإيجابية، ومن قبل كان الفيلسوف الفارابى يقول فى مدينته الفاضلة أن من شرط الرجل الكامل الذى يصلح أن يكون إماما للناس، أن يكون متمتعا بقدرة خيالية، ونحن فى فترة الجمود التى أشرنا إليها، نلتقى بالفيلسوف

المتصوف محى الدين بن عربى المتوفى ٦٣٨هـ الذى يقدم فى كتابه «الفتوحات المكية» تصوراً عن فكرة الخيال، لا نقول إيجابيا فقط ولكن نقول أنه يتعادل فى إيجابيته مع كثير من الآراء النقدية الحديثة حول الخيال.

فابن عربى يدرك قيمة الخيال بالقياس إلى بقية القوى النفسية الأخرى، ويدرك كذلك قدرته على السيطرة على الطبيعة، فهو يقول «ليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجود من الخيال فيه ظهرت القدرة الإلهية والإقتدار الإلهى فهو أعظم شعائر الله على الله.. والخيال وإن كان من الطبيعة فله سلطان عظيم على الطبيعة.. بما أيده الله من القوة الإلهية»[1].

وابن عربى يرد ما ألف الفكر العربى عامة من وضع قيمة للخيال بإعتباره من أقل ماأودع الله عباده من قوى نفسية، وهو يجعله أعظم من كل القوى، وليس إدراكه لقيمة الخيال إدراكا عفويا، وإنما هو إدراك قائم على معرفة دقيقة بما يمكن أن يقدمه لنا الخيال.. والعبارة التى يقول فيها «والخيال وإن كان من الطبيعة فله سلطان عظيم على الطبيعة» عبارة تبين لنا جانبا هاما من قيمة الخيال..

ولنحاول إدراك مدلول العبارة على ضوء القيمة النقدية المعاصرة للخيال يقول الشاعر والناقد الرومانتيكى شللى: «الشعر بمعناه العام

(١) أنظر: الخيال فى مذهب محى الدين بن عربى للدكتور محمود قاسم، ص ١.

يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال.. والفرق بين العقل والخيال، أن العقل يحترم الفروق بين الأشياء بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها.. إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع، والجسد بالنسبة للروح»[1]، .. الخيال إذن يدرك مواطن الشبه فى الطبيعة لا مواطن الخلاف، ففى عالمنا الكثير من الأشياء، الناس والأرض والكواكب والبحار وغيرها.. ومهمة العقل أن يدرك الفروق بين هذه الأشياء، فالقمر مختلف عن الأرض من حيث خصائص كل منهما، والصخر مختلف عن الماء، والربيع مختلف عن الخريف، وكل هذه الأشياء بطبيعتها مختلفة عن الإنسان.. وهكذا.. أى أن الكون مجموعة من الظواهر التى يقف فيها العقل موقف الدارس المتأمل... لكن الخيال لا يقف فى هذا الموقف أنه يقف موقف المسيطر الذى يمزج بين هذه المظاهر المختلفة، فالحبيبة كالقمر بينهما من مواطن اللقاء الخيالى، ما يجعل القمر يتكلم، والحبيبة تضىء ومظاهر الكون البعيدة عنا، مثل مظاهر النفس البشرية بينها من التشابه ما لايدركه العقل، ولكن يدركه الخيال، ولننظر إلى هذه القصيدة للشاعر البرناسى سولى برودوم، يقول من قصيدة له:

«قلت للنجوم ذات مساء، أنتن لا تبدو عليكن سعادة، ومضائكن فى اللانهائى من الظلام البهيم فيها صنوف أشفاق، وأحسب أن فى

(١) د. مصطفى بدوى، كولردج (نوابع الفكر العربى) ص ٨٠

السماء حدادا تقيمه منكن عذارى فى حللهن البيض، يحملن شموعا تعجز العد، أفأنتن فى حرم الصلاة أبدا، أم هل أنتن نجوم جريحة، فتلك التى تذرفن دموع من الضوء وليست بأشعة، ففى مآقيكن دموع بيض تتألق.

فأجابتنى النجوم، نحن نعانى الوحدة، فكل نجمة منا جد نائية من أخوات تحسبهن أنت جارات لها، فضوءها الحانى الرقيق رهين وطنها حيث الشهود ترمقه ثم يخبو أوار سعيرها الحبيس على مرأى السموات المستخفة بها.. وحينذاك أجبت النجوم قائلا.. لقد فهمت قولكن فأنتن شبيهات الأرواح إذ هى مثلكن كل روح تتألق بعيدة عن أخوات يحسبن قريبات منها، ثم تحترق رهينة عزلتها الأبدية تغوص فى صمت فى جوف الظلام.[1]

ويبدو واضحاً فى هذه القصيدة قيمة عمل الخيال فى السيطرة على الطبيعة حيث يتمزج النجوم والبشر فى مشهد شعرى، صنعة الخيال وعبرت عنه الصورة وذلك معنى قول إبن عربى.. والخيال وإن كان من الطبيعة فله سلطان عظيم على الطبيعة.

ومن النواحى الإيجابية فى الخيال التى أدركها ابن عربى، والتى يمكن أن يفيد منها النقد الأدبى «العلاقة بين الخيال والصورة»، وهو يرى أن الخيال يمثل حصاده فى صورة حسية، وأن هذه الصورة

---

(١) أنظر د. غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، ط ٣، ص ٤٢٤، والبرتاسية إتجاه شعرى بفضل إيراد الصورة الشعرية مجسدة بلاستيكية.

ليست باطلة ولا كاذبة كما كان يقول السابقون.. وآية ذلك أنها ترد فى القرآن الكريم ففى سورة الأنفال عندما يتحدث الله سبحانه وتعالى عن غزوة بدر، وما كان فيها من لقاء بين المسلمين والكفار، تجمعت خلاله عوامل عدة لنصر المسلمين منها عامل معنوى تمثل فى قوله تعالى: «وإذا يريكموهم إذا إلتقيتم فى إعينكم قليلا ويقللكم فى أعينهم). فالله هنا يجعل الكفار وهم عدد كثير، قليلين فى أعين المسلمين لكيلا تأخذهم رهبة العدد فتكون حائلا دون قوة الإقدام.. فالعدد هنا فى الواقع كثير، ولكن فى خيال المسلمين قليل، والصورة الحسية التى نتجت عن الخيال حق مع أنها مخالفة للصورة الواقعية «فما رأيته إلا بعين الخيال فى يقظتك، وإن كنت لا تشعر بذلك، فكذلك هو فى نفس الأمر لأن الله صادق فيما يقيمه وهو فى الخيال صدق»[١].. وهذا المبدأ الذى يجعل فيه إبن عربى لصورة الخيال قوة الحق التى تعرف لصورة الواقع الحسى، كان من الممكن للنقد الأدبى أن يفيد منه فى إزاحة تهمة الكذب والباطل عن وجه الصورة الخيالية وفى إعطا ئها قميتها التى تزيد عن صورة الواقع حيث تتحرر من قيد الزمان والمكان.

لكن الذى حدث فى تاريخ النقد والبلاغة العربية أنه لم يحدث إلتقاء بين الفلسفة والنقد وظلت الصورة العامة للخيال هى التى سبق

---

(١) د. قاسم : المرجع السابق ص ١٠ وما بعدها .

الحديث عنها، وهى التى تقترب من الوهم فى عرف النقد المعاصر.

ولكن ما الأثر الذى يمكن أن يخلقه مثل هذا التصور على قيمة الصورة الشعرية فى النقد العربى؟

إن أول هذه الآثار أن خضوع الخيال للعقل وللواقع، من شأنه أن يعكس الوضع الصحيح لطاقته وأن يقص من أجنحته، فعلى مستوى الخضوع للعقل، رأينا كيف أن المحدثين وبعض القدماء تنبهوا لما بينهما من فروق فى الطبيعة وطريقة العمل، ونحيل هنا إلى نصوص إبن عربى وشيللى التى سبق إيرادها فى هذا المعنى..

وعلى مستوى الربط بين الصورة الخيالية والصورة الواقعية الذى إتضح عندهم فى تعريفهم للخيال بأنه «القوة التى تجمع فيها صورة المحسوسات، وتبقى فيها بعد غيبتها عن الحس المشترك، وهى القوة التى تتأدى إليها صور المحسوسات من طريق الحواس الظاهرية»[1] فالخيال إذن وعاء الصورة الحسية المتجانسة والموجودة فى عالم الواقع،... نجد النظرة الحديثة، مختلفة فى هذا الصدد فهى لا تساوى بين الصورة الواقعية والصورة الخيالية، ولكنها كما يقول سارتر ترى «أن الجمال مقصور على عالم الخيال، وأن الواقع لا خيال فيه، فالأشياء فى واقعها تدعو المرء إلى إتخاذ مسلك عملى، وجها لوجه أمام الوجود وما فيه من كثافة وثقل

(١) الخطيب القزوينى: مختصر المعانى، ص ١٠٣

وإمتداد. وما يثير فى النفس من جهد أو يثير فيها من ضيق وغثيان وأما مسلك الإنسان تجاه الخيال، فهو التأمل فى صورة العالم للقضاء على هذا العالم فى واقعه، إذا أنه غير حاضر واقعيا أمام المرء فى تخيله».

إن النقاد حين يفاضلون بين الصورة الواقعية والصورة الخيالية يفضلون الأخيرة من الزوايا التالية:

(أ) أننا ندرك صورة الواقع إدراكا تفصيليا بطيئا، فنحن حين نريد أن نلم بصورة حديقة أو حى لابد أن نلم بجوانبه جزاء جزءا، وتتكون لدينا صورته الواقعية تبعا لذلك تكونا تدريجيا. لكننا حين نحاول بعد ذلك أن نستعيد هذه الصورة فى خيالنا، فإننا نستطيع إدراكها فى لقطة واحدة خيالية أى أننا ندركها إدراكا أسرع وأشمل.

(ب) إن الصورة الخيالية دائما تفترض غياب موضوعها، فمعنى أننى أتخيل صورة إنسان أنه غير موجود أمامى، والقيمة الفنية لغياب الموضوع، هو حرية التصوف الفنى فى تشكيله وبنائه، فأنت تستطيع أن ترسم صورة خيالية للإنسان الغائب وقد كبر أو تغيرت ملامحه أو أفعاله أو صفاته، وهكذا يقال فى بقية الصور الخيالية.

(جـ) حين نحدد علاقة الصورة بالعاطفة، فإننا نجد فرقا فى هذا المجال بين الصورة الواقعية والصورة الخيالية على النحو التالى:....

الصورة الواقعية تتولد عنها العاطفة، فى حين أن الصورة الخيالية تتولد هى عن العاطفة أو تكون مصاحبة لها، فقد أرى منظراً أمامى فينتج عنه عاطفة معينة كالفرح أو الحزن أو الإشفاق، وهذا يعنى أن الصورة الواقعية سبب للعاطفة لكننى حيث أستعيد الصورة خياليا، فقد تكون الصورة سابقة عليها، أى قد يأتى الشوق أو الفرح وينبعث عنه الصورة الخيالية. وقد يكون مصاحبا لها. والقيمة الفنية لذلك أن الصورة الخيالية بها من الثراء العاطفى والإنفعالى أكثر مما فى الصورة الواقعية، ولعل مبعث ذلك أيضا أن العاطفة فى الموقف الواقعى يثيرها غيرى، أى أننى أرى صورة خارجية ينتج عنها عاطفة داخلية، لكنه فى حالة الصورة الخيالية يثار الموقف والعاطفة من داخل الذات وليس من خارجها.

ذلك جانب من الطاقات الفنية التى تأخذها الصورة الخيالية فى النقد المعاصر. نتيجة لتحررها من الخضوع لسلطة العقل، والمماثلة للصورة الواقعية وقد حرم النقد القديم الخيال من طاقاته تلك، نتيجة القصور فى النظرة إليه.

ولعلنا نلاحظ أنه تبعاً لقيمة الخيال تحدد دائما قيمة الصورة، فحيث يكون الخيال جوهر التفكير الشعرى، تكون الصورة لب القصيدة، وحيث يكون الخيال مجرد وعاء سلبى للصورة المحسوسة الخارجية، فإن الصورة تكون قشرة خارجية يؤتى بها لمجرد التزيين

أو التوضيح، وتتناثر الصور فى القصيدة تناثرا خارجيا كما تتناثر حبات الكريز بشكل مشوه على إحدى الفطائر كما يقول داى لويس[1]، وفى مثل هذا الجو فإن الشاعر لا يخلق بشعره شيئا جديدا وإنما يعيد صياغة شيء قديم مألوف.

ومن آثار هذه النظرة إلى الخيال كذلك أن تتضارب الصور المتناثرة فى القصيدة وقد تكون كل واحدة منها جميلة فى ذاتها، ولكنها غير متناسقة مع غيرها لأنها قد عدمت الأفق الخيالى العام الذى تتحرك فيه الصور، ويصهرها جميعا فى إطار واحد ، يتجه نحو غاية فنية واحدة.

وانظر مثلا إلى قول إبن المعتز يصف سيلاً شديداً عم البلاد وأغرق الزرع والحيوانات وطفت على أدراجه جثث الموتى منها، يقول:

فلما طفى ماؤه فى البلاد   وغص به كل واد صد
ترى الثور فى متنه طافيا   كضجعة ذى التاج فى المرقد

فإنعدام الغاية الخيالية الفنية، جعلت إبن المعتز، يقرن فى فكره بين الملك المضطجع فى مرقده، والثور الميت المنتفخ السابح فى مياه السيل.

ويتصل بقيمة الخيال هذه.. إننا حين نجرد الشعر من كون

---

(١) الصورة الشعرية، ص ١٨

الخيال عنصرا جوهريا فيه، لا يبقى معنا إلا الوزن والقافية، ومن هنا فإن الصورة التى تضاف إلى الوزن القافية، وليست راجعة إلى ملكة الخيال الفردية عند الشاعر تكون راجعة إلى طبيعة المجاز العام فى اللغة، أى أن العبقرية فى مثل هذا الشعر، تكون عبقرية اللغة أكثر مما تكون عبقرية الشاعر، وذلك من شأنه أن يولد التكرار والتشابة فى شعر الشعراء، ما داموا جميعا يستمدون من عبقرية واحدة، هى عبقرية اللغة ولا يستند كل منهم إلى عبقرية منفردة فى الخيال الفردى هى التى من الممكن أن تعطيه مذاقا خاصا.

بقيت نقطة دقيقة وهامة نود أن نلفت النظر إليها فى نهاية حديثنا عن الخيال، وهى إننا فى حديثنا المفصل عن الخيال، كنا نتحدث عن موقف نقاد الشعر، لا عن موقف الشعراء، ومعنى ذلك أن الشعراء أنفسهم غير ملزمين بهذا الفهم المحدود للخيال، وإن كان كثير منهم قد وقع فى أسر الفهم العام له ولكن بعضاً من الشعر العربى القديم نجا من هذا التصور، وذلك البعض عندما نكشف عن قيمه الفنية ينبغى أن نستعين بمفهوم أكثر سعة ونضجا للخيال، وهذا ما دعانا دائما إلى أن نورد فى هذه الدراسة كثيراً من آراء النقد المعاصر فى هذه القضية، لكى نستفيد منها فى تحليل تراثنا، وإلقاء الضوء عليه.

المبحث الرابع

أبو نواس ـ دراسة نقدية

لعل شخصية الشاعر العباسي الكبير الحسن الحسن بن هانئ؛ واحدة من الشخصيات المتفردة في تاريخ الشعر العربي، من حيث مكوناتها النفسية، وتفاعل هذه المكونات مع البيئة المحيطة بها، ثم مكوناتها الفنية ومحاولتها الملاءمة بين الشعر التراثي العريق في شكله وموضوعاته ومعجمه وبين البيئة التي أحاطت بالشعر وشجعت على التغيير في بعض المسلمات حينا والثورة عليها أحيانا، ثم مكوناتها الحضارية والسلوكية والتي عكست إلتقاء كثير من القيم الخلقية بعضها وافد وبعضها قديم، ومنها ما ينكره الناس في الظاهر ويتسربون إليه في الخفاء، ثم المكونات الأسطورية لهذه الشخصية والتي جعلتها من أشيع شخصيات الشعراء العرب على لسان صانعي الأساطير ورواتها والتي كان للخصائص الفنية في شعرها دون شك علاقة بإختيار الجماعة له وشيوع أشعارها الحقيقة أو المنسوبة له على لسانها.

والمشكلة التي قد تواجه دراسي هذا الشاعر هي تشابك هذه المكونات جميعا وتداخل ملامحها تداخلا يجعل بعض الدراسين

يتطرفون فى الحكم عليها إلى أقصى اليمين أو أقصى اليسار، ويجعل البعض الآخر عازفا عن تناولها مؤثرا شخصيات شعراء آخرين أصحاب ذوات مستقرة إنتهت حياتهم بموتهم. على عكس شاعرنا الذى استمر تاريخه حيا يضاف إليه حتى الآن فى جانبه الأسطورى، فإذا إستطاع الدارس تبين الملامح المختلفة فى هذه الشخصية، فربما أعان ذلك فى الوقوف على بعض القيم النقدية التى أحاطت بالشعر العربى فى مرحلة من أخصب مراحله.

ولد الحسن بن هانئ فى مدينة الأهواز سنة ١٣٩هـ على الأرجح، وهى مدينة تقع قريبا من الحدود الإيرانية العراقية وكانت عاصمة لإقليم مزدهر طوال العصور القديمة الوسطى[١]، وكان أبوه دمشقيا مجندا فى جيش آخر خلفاء الدولة الأموية مروان بن محمد، وحين عمل هذا الدمشقى مجندا فى جيش الدولة بالأهواز فى رباط الخيل أعجبته «جلبان» إحدى بنات الأهواز الفارسيات فتزوجها وأنجبت شاعرنا، الذى جاء جميلا وسيم الطلعة يشى بجذوره الفارسية، ولقد كان هذا الجمال واحدا من العوامل التى كونت فيما بعد تقبل المجتمع للشاعر ونظرته إليه فى جانبيها المحسن والمسىء. ولقد مات أبوه وهو صغير فانتقلت به أمه إلى مدينة «البصرة» تكدح ويكدح الصغير فى سبيل لقمة العيش، قيل كان يعمل صبيا عند أحد

(١) أنظر عن الأهواز: لوكهارت: دائرة المعارف الإسلامية ٥ / ١٦٣ (طبعة الشعب) والمراجع المبنية به.

العطارين وكانت أمه تعمل فى نسج الجوارب وصناعة الصوف، ثم لم تلبث أمـه أن تزوجت ويبـدو أن ذلك قـد ترك آثارا على نفس الصبى الصغير فتتبعها بعض الدراسين المعاصرين حتى جعل منها عقدة نفسية ذات أثر على كثير من سلوكه وشذوذه وفنه[1].

ولقد كـان الصبى ذا مـيـول أدبيـة دفـعـتـه بعـد أن تلقى مـبـادئ المعرفة فى الكتاب إلى البحث عن شاعر يتتلمذ عليه وكان فى نفسه كذلك مـيل إلى الظرف والفكاهة، ولقد دفـعـه ذلك إلى إختـيـاراً والبة الحباباً أحد شعراء الخمريات والمجون فى عصره ولزم والبة فترة طويلة من حياته، وكانت العلاقة بين الشاعر وأستاذه مصدرا لشائعة أطلقها عليه معاصروه ولزمت تاريخه بعدْ ذلك، لعل أخف تعبير عنها ما يقوله إبن المعـتـز فى طبـقـات الشـعـراء «فلمـا ترعرع خـرج إلى الأهواز، فـانقطع إلى والبـة بن الحـبـاب الشـاعـر، وكـان والبـه يومـئـذ مقيمـا بالأهواز عند ابن عمـه النجـاشى وهو واليـهـا، فـأدبه وخـرجـه، وكان أبو نواس وضيئا صبيحا عشقه والبة وأعجب به واعتنى بتأديبه حتى خرج منه ما خرج[2]» وشكلت هذه العلاقة كذلك جزءا من سلوك الشـاعر وفنه، بل وأسـهـمت فى كـثـير من الأحـايين فى تقديم صـورة غير دقيقة عن مكونات الشاعر الثقافية والخلقية.

---

(١) أنظر: د. محمد النويهى: نفسية أبى نواس ص ٧٩ وما بعدها.

(٢) إبن المعتز: طبقات الشعراء فى مدح الخلفاء والوزراء (نشر عباس إقبال) ص: ٨٧

ولقد عكف هذا الغلام المتأدب على علوم العربية وتراثها الدينى واللغوى والأدبى فأخذ منه ما يعين موهبته الفنية على إكتمال تكوينها ونضجها فلقد كان كما يقول - ابن قتيبة «متفنّنا فى العلم قد ضرب فى كل نوع منه بنصيب».(١)

ويفصل إبن المعتز ذلك فيقول: «كان أبو نواس عالما فقهيا عارفا بالأحكام والفتيابصيراً بالإختلاف، صاحب حفظ ونظر ومعرفة بطرق الحديث يعرف ناسخ القرآن ومنسوخه محكمه ومتشابهه وقد تأدب بالبصرة وهى يومئذ أكثر بلاد الله علما وفقها وأدبا وكان أحفظ لأشعار القدماء والمخضرمين وأوائل الإسلاميين والمحدثين، قال أبو نواس أحفظ سبعمائة أرجوزة وهى عزيزة فى أيدى الناس سوى المشهورة عندهم، وكان لزم بعد والبة بن الحبابو خلفا الأحمر وكان خلف نسيج وحده فى الشعر فلما فرغ أبو نواس من أحكام هذه الفنون تفرغ للنوادر والمجون والملح فحفظ منها شيئا كثيرا حتي صار أغزر الناس»(٢).

وحين اكتملت للشاعر أدواته، رحل من البصرة مدينة العلم والمدارسة إلى بغداد مدينة الخلفاء والأمراء والقواد والشعراء، وكان من موارد العيش الرئيسية للشاعر فى هذه الفترة، الحياة فى كنف واحد من كبار رجال الدولة يكون مادحه وناشر فضائله والمدافع عن

---

(١) إبن قتيبة: الشعر والشعراء، ص ٣١٤

(٢) إبن المعتز: المرجع السابق، ص ٩١

مكانته السياسية، وقد يصل الشاعر فى نهاية المطاف إلى أن يكون شاعر البلاط وهو قمة ما يطمع إليه، فكيف سارت رحلة أبى نواس فى طريق العيش والشهرة؟

لقد جاء أبو نواس إلى بغداد فى خلافة هارون الرشيد (الذى إرتبط إسم أبى نواس أسطوريا به) واستمر حتى نهاية خلافة الأمين (الذى كان أبو نواس نديمه على مائدة الشراب والمسامرة)، ولكنه بطبيعة الحال لم يصل إلى الخليفة من أول الطريق.

لقد كان هنالك أسرتان تمثلان القوة فى ذلك العصر وتحتلان منصب الوزارة بالتعاقب هما: أسرة البرامكة وتمثل النفوذ الفارسى، وأسرة آل الربيع وتمثل النفوذ العربى، ولقد حاول أبو نواس الوصول إلى منصب شاعر البرامكة ولكن هذا المنصب لم يكن شاغرا، لقد كان منقطعا لمدحهم من الشعراء أشجع السلمى، والرقاشى والخاسر، وابن مناذر، وكان شاعرهم الأول أبان بن عبد الحميد اللاحقى، هؤلاء جميعا حالوا دون وصول أبى نواس إلى مكان مرموق فى بلاط البرامكة.

وحاول أبونواس الوصول إلى الحزب الآخر الممثل فى آل الربيع، فنجح فى مسعاه وأصبح شاعر الفضل بن الربيع حين تولى وزارة الرشيد، وعن طريق الفضل وصل أبونواس إلى بلاط الرشيد وأصبح من شعرائه المقربين، ولقد إستغلت الأساطير هذه الصلة ونسجت

حولها الكثير من الحكايات كما سنرى.

وأتيح لأبى نواس كذلك أن يكون قريبا - فى إحدى فترات عمره - من الأمير الخصيب حاكم مصر، لكنه لم يطق البعد عن جو بغداد وملاذها فعاد إلى بلاط الخلافة مرة أخرى.

ولكن قمة مجد أبى نواس فى البلاط كانت فى عصر الخليفة الأمين حيث أصبح أبونواس نديمه وصديقه وشاعره الأول، ولقد كانت فى نفس الأمين ميول إلى المتعة واللهو وجدت عندى أبى نواس صداها، وإحتمى أبونواس بالخليفة فأسرف فى متع كان يتحاشاها ولكن الأمين كان فى صراع سياسى على الخلافة مع أخيه المأمون، واستغل أنصار المأمون شعر أبى نواس - فى الخمر خاصة - فى زعزعة المركز الدينى للأمين، فاضطر الأمين إلى سجن أبى نواس ومنعه من شرب الخمر، فكانت لأبى نواس فى ذلك الموقف مجموعة من روائع شعره.

ولقد ظل أبو نواس ملازما للأمين حتى موت الأمين وكتب فيه أعمق مرثياته وتوفى الشاعر عام ١٩٨هـ.

هذا هو الجانب التاريخى لحياة أبى نواس، مررنا به مسرعين ولم نستسلم لإغراء مناقشة جوانبه، لأن ذلك الإستسلام هو الذى حرم الجوانب الفنية فى شعر أبى نواس من عناية النقاد والدراسين، وذلك أن كثيرا من الدراسات التى تناولت أبانواس فى القديم أو

الحديث تدور حوله سيرته وسلوكه وتكوينه النفسى أكثر مما تدور حوله فنه[1].

على أننا لنا قبل أن نتعرض لشعر أبى نواس نود أن نناقش مسألة أخرى متصلة به تلك هى الجانب الأسطورى من حياة أبى نواس وعلاقته بفنه.

ولقد أخذت شخصية أبى نواس جانبا أسطوريا على ألسنة الناس منذ عهد أبى نواس حتى الآن وفى هذا الجانب نسجت حول أبى نواس ما تخيله الناس صادرا عن هذه الشخصية التى أصبحت عندهم شخصية نمطية أو نموذجية على غرار شخصيات جحا ولقمان الحكيم وأبى زيد الهلالى، ومن على شاكلتهم، ويقترن تصور الناس لمغامرات هذه الشخصية غالبا بشخصية أسطورية أخرى هى شخصية هارون الرشيد «والحكايات الأسطورية تحرف معالم كل

---

(١) من هذه الدراسات الحديثة ما قدمه الأستاذ العقاد فى كتابه (أبو نواس دراسة فى التحليل النفسانى والنقد التاريخى) وقد جعل حياة أبى نواس تدور حول عقدة حب الذات، أو «النرجسية» وما يترتب عليها من لوازم معينة يعنى بها علم النفس، وكذلك دراسة الدكتور النويهى عن «نفسية أبى نواس» وهى تدير حياته حول عقدة الأم وتنظر إلى قضية الخمر والشذوذ الجنسى فى ضوء الظلال الروحية التى تحيط بها فى بعض العبادات والحضارات، وكذلك دراسة الأستاذ عبد الرحمن صدقى التى قدمها بعنوان «ألحان الحان» وقد اهتم فيها برسم صورة لأبى نواس فى حياته اللاهية، هذا إلى جانب دراسات الأقدمين التى إهتمت بسرد وقائع حياته مثل إبن منظور فى كتابه «أخبار أبى نواس».

من هاتين الشخصيتين وتحرف كذلك اسميهما، فهما «هارون الرشيدى» و«أبوالنواس» وإذا كانت شخصية الرشيد تمثل متعة الملك فى ليالى الشرق الساحرة بالجوارى «صاحب الشراب والغناء، فإن شخصية «أبو النواس» تمثل «مضحك البلاط» صاحب البديهة الحاضرة، والحيلة الذكية، والشاعر الذى تفيض على لسانه أبيات تسجل المواقف الممتعة «قيل أن أمير المؤمنين هارون الرشيد أرق ذات ليلة فقام يمشى فى قصره بين المقاصير فرأى جارية من جواريه نائمة فأعجبته فداس على رجلها، فانتبهت فرأته (فاستحيت) منه وقالت: يا أمين الله ما هذا الخبر؟ فأجابها يقول:

قلت ضيف طارق فى أرضكم   هل «تضيفوه» إلى وقت السحر

فأجابت بسرور سيدى   أخدم الضيف بسمعى والبصر

فبات عندها إلى الصباح، فلما كان الصباح سأل: من بالباب من الشعراء؟ قيل له أبو نواس، فأمر به فدخل عليه، فقال : هات ما عندك على وزن (يا أمين الله ما هذا الخبر). فأنشد يقول:

طال ليلى وتولانى السهر   فتفكرت فأحسنت الفكر

فإذا وجه جميل مشرق   زانه الرحمن يزرى بالقمر

فلمست الرجل منها موطئا   فدنت منى ومدت بالبصر

وأشارت لى بقول مفصح   يا أمين الله ما هذا الخبر؟

قلت ضيف طارق فى أرضكم   هل «تضيفوه» إلى وقت السحر

فتعجب أمير المؤمنين وأمر له بصلة».

وواضح أن مثل هذه الأسطورة من نسج الرواة فلا الرشيد فعل ذلك.. ولا أبونواس قال ذلك الشعر، فأقل قدر من التمحيص والنقد يدلنا على مافى الشعر من ركاكة بل وأخطاء نحويه (مثل قوله هل تضيفوه وصحتها هل تضيفونه) وذلك لايصدر عن شاعر فحل كأبى نواس.

وكثيرة هذه الأخبار الأسطورية التى تنسب إلى أبى نواس، وقد احتلت جزءا كبيرا من الليالى البغدادية فى «ألف ليلة وليلة» وكذلك من الليالى القاهرية فيها[1]، ومثل أبونواس فيها دائما، دور الشاعر الذكى «الحاذق» الذى يجد لكل مأزق حلا، ولكل مجلس فكاهة وترويحا تتناسبان معه. ولم يقتصر أمر أساطير أبى نواس على الكتب القديمة فحسب، بل أن أحد الباحثين الأوربيين، ويدعى «إنجرامز» إهتم بجمع الأساطير التى تدور حول أبى نواس فى قبائل أفريقيا الساحلية وأصدر عنها كتابا بالإنجليزية عنوانه «أبونواس فى

---

(١) «ألف ليلة وليلة» مجموعة من القصص، ترجمت إلى العربية أصلا عن كتاب فارسى يسمى «هزار أفسانه» ثم أضيفت للترجمة كثير من الأساطير التى كانت شائعة فى بغداد، ثم أضيف لها كذلك كثير من الأساطير التى شاعت فى مصر، ولا يعلم على وجه التحديد من الذى أضاف كلا من القصص البغدادى والمصرى، بل يعزى ذلك إلى التراث الأسطورى الذى يشيع بين معظم أفراد الأمة.

أنظر: دائرة المعارف الإسلامية: (١٨٨ - ٢٣٧)، وانظر كتابنا: «الأدب المقارن، النظرية والتطبيق»: دار الفكر الحديث سنة ١٩٩٦، وكتابنا: «تقنيات الفن القصصى» دار لونجمان سنة ١٩٩٨.

الحياة والأساطير» وأهداه إلى ذكرى الأستاذ «برتون» مترجم ألف ليلة وليلة»[1].

ويهمنا أن نتساءل،لماذا كان أبونواس هو الشاعر الذى إختارته الجماعة لتنسج الأساطير على لسانه - ولينتحل الناس شعرا وينسبوه إلى أبى نواس؟ لم يكن سر ذلك بالتأكيد هو المنادمه - فليس النواسى أول ولا آخر نديم للخلفاء، فالشعراء الندماء كثيرن فى تاريخ الأدب العربى، منذ كان النابغة نديما للنعمان بن المنذر إلى أن صار شوقى أبرز ندماء القصر فى العصر الحديث، وليس سر ذلك ما ينسب إلى أبى نواس من خلاعة ومجون وحب للخمر - فمن قبله كان سلفه الوليد بن يزيد الذى تأثر به أبو نواس، وأستاذه والبة بن الحباب، ومعاصره الحسين بن الضحاك، يسلكون نفس المسلك، ومع ذلك فلم يصر واحد منهم أسطورة، وليس السبب كذلك هو خفة الظل والظرف اللذين إمتاز بها النواسى، فلو كان الأمر كذلك لكان معاصروه القريبون منه والذين لمسوا ذلك منه عن كثب هم وحدهم الذين نسجوا حوله الأساطير، ولكن أساطيره كم رأينا يتناقلها الناس ويخلقونها فى كل مكان حتى فى قبائل أفريقيا الساحلية كما رأينا فى كتاب أنجرامز.

بقى أن يكون السبب إذن متصلا بفن أبى نواس وليس بمجرد

(١) أنظر: العقاد أبونواس، ص ١٤ ومابعدها.

شـخصـه، فإن فنه هو الذى عـاش بعده ووصل إلى بقـا ع وأزمنة لم يصل إليها الشاعر، ومعنى أن يكون السر فى فنه أن جموع الناس أحيت شعر أبى نواس لأنه استطاع أن يصل إلى قلبها، ونقول جموع الناس، ولا نقول المثقفين منهم فحسب، لأن هذه الجموع هى التى تصنع الأساطير وتتناقلها .. فهل كان فى شعر أبى نواس شىء جديد يشد الناس؟ وهل إستطاع أبونواس أن يحل المعادلة الدقيقة وأن يوائم بين الشعر كفن تراثى ورثنا هيكله ولغته وموضوعاته عن العرب الأوائل، ونحن حريصون على المحافظة على ذلك كله، لأن فى ذلك محافظة على اللغة المقدسة، وفى الوقت ذاته نحاول المحافظة على الشعر كفن يخاطب مشاعر الجماعة التى نعاصرها ونحيا بينها وهى مشاعر تختلف بلا شك عن مشاعر السلف الذين نستخدم لغتهم فى التعبير والتوصيل؟

نعتقد أن محاولة الإجابة على هذا السؤال هى التى تستطيع أن تفسر لنا سر الإختبار الأسطورى لأبى نواس، وهى فى الوقت ذاته تكشف لنا عن جزء من الخصائص الفنية لشاعر عن ألمع شعراء العربية.

كان العصر العباسى الأولى الذى عاش فيه أبونواس، عصرا بلغت فيه الحضارة العربية قمة إتساعها المادى والفكرى والفنى، وكانت قد بدأت كذلك صراعا مع جذور الحضارات التى كانت سابقه

عليها، ثم إمتزجت بها بعد الفتح الإسلامى، وأبرز تلك الحضارات، هى الحضارة الفارسية، وكان جهد العلماء فى ذلك العصر مركزا حول تأصيل الهيكل العام والخصائص الدقيقة لفروع الثقافة العربية - وتحديد موقف هذه الفروع من ألوان الثقافة الوافدة - ومن هنا قامت فى هذا العصر حركة ذات شقين يتجه أحدهما إلى الماضى جمعا فى تراث الأوائل وعلومهم وتصنيفا وتوضيحا لهذه العلوم، ومن هذا الإتجاه ولدت معظم العلوم العربية والإسلامية التى مازالت تعيش حتى اليوم، وشق آخر إتجه نحو الترجمة من الحضارات الأخرى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية. وبين هذين الشقين نشأ الصراع الذى يوجد دائما بين الثقافات المختلفة حينما تلتقى.

وكان علم الشعر واحدا من العلوم التى تخيل الدارسون أسسها وقواعدها فى هذا العصر، وكان التخيل قائما على أنه علم تراثى يرتبط بالمحافظة على أمجاد السلف، وأصالة اللغة، التى نزل بها القرآن الكريم، وضع فى هذا العصر علم العروض، وبدأت كتب نقد الشعر وطبقات الشعراء، وشرح دواوينهم فى الظهور.

كان هناك تصور لموسيقى الشعر، ولهيكل القصيدة، ولموضوعاتها. وللمعجم الشعرى، وللصورة الشعرية، وللقيمة المعنوية لكل من البيت والقصيدة.

وهذا التصور يبدو مسجلا فى بعض الأحايين، ومتعارفا عليه فى

أحايين أخرى، وتبدو قيمة المتعارف عليه غير المسجل عندنا يظهر شئ مخالف له، فيكون رد الفعل من أهل العرف ثورة وإستنكارا، لكن علينا أن نلاحظ أيضا أنه فى الوقت الذى كانت فيه هذه القواعد المستمدة من الماضى توضع، كانت هناك مخالفات لها تولد بذورا للتجديد، أو إيماء للتطور، وليست كل مخالفة بالضرورة تجديدا وتطورا، فقد تكون عجزا عن الإلتزام أو هروبا من القيود.

وتلك مخالفة العاجزين الهدامين، لكن هناك أيضا مخالفة القادرين المطورين وبقدر ما ينجح هؤلاء فى الربط بين روح الماضى ومتطلبات الحاضر يكون تجديدهم ونجاحهم وقربهم من جوهر الفن، فأين كان موقع أبى نواس من قضية الشعر فى عصره؟

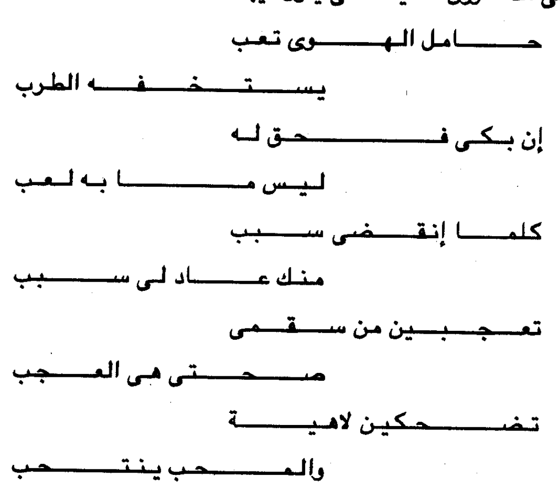
***

كانت موسيقى الشعر العربى قد استقرت قواعدها على يد الخليل بن أحمد (المتوفى ١٧٠هـ) والذى وضع بعد إطالة النظر فى نماذج الشعر الجاهلى والإسلامى، بحوراً تنظم كل الألوان الموسيقية للشعر العربى، وتبلغ خمسة عشر بحراً[١] - وبعض هذه الأبحر يأخذ أشكالا متنوعة بين تام ومجزؤ ومشطور وتتداخل فيه أنواع من الزحافات والعلل تعطى للصورة تنوعا كبيرا، وهذه البحور تمثل واقع الشعر العربى فى ماضيه من ناحية، وتمثل من ناحية

(١) أضاف «الأخفش» تلميذ الخيل بعد ذلك إلى هذه الأبحر، البحر السادس عشر، وسماه «المتدارك» إيماء إلى أنه تداركه على أستاذه الخليل.

أخرى ما إلتزم به معظم الشعراء العرب حتى الآن مع تغيير وتنويع تقتضيه طبيعة الأعصر المتتالية.

ولقد كان فى الأوزان التى إهتدى إليها الخليل أوزان قليلة الإستعمال أو شبه مهجورة، وأوزان أخرى متداولة، فاختار الشعراء العباسيون من الأوزان ما يتناسب وأذواق عصرهم الموسيقية، ومن هذه الأوزان وزن بحر المقتضب، الذى يقال أن العباسيين أنفسهم هم الذين إكتشفوه ولم يكن معلوما لدى سابقيهم، وهو وزن يتفق مع نغمات الغناء التى شاعت فى العصر العباسى – ولقد كتب أبونواس على هذا الوزن قصيدته التى يقول فيها:



حـــــامل الهـــــوى تعب
يســـتـــخـــفـــه الطرب
إن بكى فـــــــــحق له
ليس مـــــــا به لعب
كلمـــا إنقـــضى ســـبب
منك عــــاد لى ســـــبب
تعـــجـــبـــين من ســـقـــمى
صـــحـــتى هى العـــجب
تضـــــحكين لاهيـــــة
والمـــحب ينتـــحب

وهو وزن راقص يصلح للأداء الموسيقى.

كذلك شاع الخروج على نظام القافية الواحدة التى كانت تسير عليها القصيدة العربية عادة - وأخذت تكتب قصائد متنوعة القوافى، أو تأخذ منها القافية شكلا اخر غير إلتزام أو آخر الأبيات حرفا واحد، ومن هذه الأشكال التى أسهم فيها أبونواس نظام «الرباعية» وهى مقطوعة من أربعة شطرات، تتفق القافية فى الشطر الأول، والثانى والرابع، وتختلف فى الثالث، ومن ذلك قول أبى نواس:

أدر الكأس وأعجل من حبس
واسقنا مالاح نجم فى الغلس
قهوة كرخية مشمولة
تنقض الوحشة عنا بالأنس

كذلك كانت تتضح الموسيقى أحيانا داخل الأشطر والأبيات حسب الموقف ومن أبيات أبونواس التى تتضح فهيا هذه الخاصية مقطوعته الخمرية:

سلاف دن كشمس دجن
كدمع جفن، كخمر عدن
طبيخ شمس، كلون ورس
ربيب فرس، حليف سجن

يامن لحـــــانى، على زمـــــانى

اللهـــو شـــانى، فـــلا تلمنى

وواضح أن الأيقاع هنا يتسق مع تمايل رؤوس النشاوى.

كذلك تشيع فى ديوان أبى نواس الأوزان القصيرة، فهو يؤثر المجزوء والمشطور فى كثير من مقطوعاته.

لكن أبانواس مع إسهامه فى التجديد الموسيقى بما يلائم العصر، لم يشأ أن يخرج على موسيقى الشعر العربى كما فعل بعض معاصرين من أمثال أبى العتاهية الذى كان لسرعته وسهولة الشعر عليه - كما يقول إبن قتيبة - ربما قال شعرا موزونا يخرج به من أعاريض الشعر وأوزان العرب[١] - والذى ينسب إليه أنه قال حين ذكر بذلك، أنا أكبر من العروض، كذلك لم يسهم أبو نواس مع بعض شعراء عصره فى محاولة النظم على ما عرف بالأوزان المقلوبة وهى أوزان تستخرج عن طريق عكس تفاعيل الأبحر المشهورة، ويتأتى ذلك عن طريق الدوائر العروضية المشهورة، ولم يشأ أن يسهم كذلك فى الوزن المخترع الذى عرف باسم «المواليا» والذى كان أقرب إلى أوزان اللغة الدراجة منه إلى أوزان الشعر العربى.

ويمكن القول بناء على ذلك أن أبانواس فى تجديده الموسيقى

---

(١) إبن قتيبة: الشعر والشعراء، ٣٠٩

كان متزنا يوائم بين متطلبات العصر الموسيقية، والمحافظة على قواعد الشعر العربى.

أما هيكل القصيدة، فلقد كان هناك نمط شائع، إكتسبته القصيدة العربية فى بادئ الأمر من خلال الوصف الحقيقى للتجربة التى يمر بها صانع القصيدة وهو الشاعر لكى يصل إلى سامعها الأول وهو الممدوح غالبا ويحقق ثمرة السعى وهو الجائزة، ثم إنتقل هذا الهيكل من كونه وصفا لتجربة خاضها الشاعر إلى كونه إتباعا لنمط سابق والنسج على منواله، ولقد عبر إبن قتيبة المتوفى سنة ٢٧٦ هـ عن ذلك النمط الذى أصبح راسخا فى أذهان قائلى الشعر وناقديه حين قال: «سمعت بعض أهل العلم يقول: أن مقصد القصيدة إنما إبتدأ فيها بذكر الدّيار والزمن والآثار فشكا وبكى وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الشوق وألم الوجد، والفراق وفرط الصبابة ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه، لأن النسيب قريب من النفوس، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وألف النساء، فليس يكاد يخلو أحد من أن يكون متعلقا منه بسبب وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل فى شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى

الليل، وإنضاء الرحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وزمام التأمل، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى السير، بدأ فى المديح فبعثه على المكافآت، وهزه على السماح وفضله على الأشباه، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام، ولم يطل ويمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد(١).

فابن قتيبة يذكر أن النمط الذى سار عليه الشعراء العرب، كان يتبع خطوات ثابتة تبدأ بأن يقف الإنسان باكيا أمام ديار حبيبته التى هجرته وأصبحت خرابا بعد أن كانت عامرة، ويسوقه بكاء الديار هذا إلى إثارة ذكريات الحب لديه فيتحدث عن مواقفه، ثم عليه أن يحاول التسلى عن هذه الذكريات.

فيركب ناقته التى تقطع به الصحراء أميالا وتلاقى معه حرها وبردها سهولها وروابيها ويدفعه ذلك إلى وصف الناقد والرحلة، ثم يذكر أن تعب الرحلة كله يهون فى سبيل لقاء الممدوح الذى يتصف بصفات حسنة هى كرمه وشجاعته ونبله... إلخ.

هذا الترتيب للأحداث اتبعه الشاعر الجاهلى لأنه عايشه وقد يكون مر بالتجربة كما روتها قصيدته، ولكن الذين أتوا بعده ظنوا أن المحافظة على خصائص هذا الشعر تقتضى كذلك المحافظة على

---

(١) إبن قتيبة: المرجع السابق، ص ١٥

هيكل القصيدة، وترتيب أحداثها على النحو الذى عبر الشاعر الجاهلى من خلاله عن تجربته، حتى وإن لم يمر الشاعر بنفس التجربة، حتى وإن كان يعيش فى مدينة ليس فيها ديار أحبه تهجر، وإن لم تكن له تجربة حب مرتبطة بأطلال الديار، وإن كان يمشى إلى ممدوحه على قدميه لا يركب ناقة ولا يتجشم سفرا، فهو مع هذا كله، لابد أن يتتبع خطوات الشاعر الجاهلى.

ولكى ندرك مدى سيطرة هذا الهيكل على نظام القصيدة العربية، يكفى أن نعلم أنه ظل مسيطرا حتى العصر الحديث، فالشاعر المصرى المعاصر محمد عبد المطلب المتوفى ١٩٣١م، كان يفتتح قصائده على نفس نمط القصيدة الجاهلية، فهو حين يمدح الخديوى عباس، يفتتح القصيدة بأن يستنزل الغمام على الدار:

يا دار حـيـاك الغـمـام فـسلمى

وهمت عليك يد المكارم فـاسلمى

وهو يصف الناقة كذلك فى مستهل قصائده مع أنه كان يعيش فى مدينة القاهرة، وحين رأى حملة النقاد والمحدثين، من أمثال العقاد ورفاقه فى حركة التجديد، حاول أن يستبدل بوصف الناقة فى مطلع قصائده، وسيلة أخرى فوصف الطائرة، فكان يقول فى مطلع قصيدة له عن الإمام على:

فـهب له ذات أجنحـة لعلى

بهـا ألقى على السـحب الإمـامـا

«والواقع أن الشاعر العربى إنما كان يصف الناقة لأنها جزء من حياته يحس بها الأنس فى القفار الموحشة، ويأكل من لبنها ولحمها، وينسج ثيابه ومسكنه من وبرها، ويعرفها وتعرفه كما يتعارف الأصحاب من الأحباء وينظر إلى مكانها من ضميره وخوالج حياته، فإذا هى لا تفارقه ولا تحتجب عنه، ولا تبرح ملازمة عنده لخيال من يحب وخيال من يمدح وخيال من يرجو ما يرجو فهو شاعر حق الشاعرية – حين يصف الناقة، لأنه إنما يصف فى الحقيقة جزءا من الحياة وجزءا من الشعور، وجزءا من الإنسان[1]

فالهيكل القديم إذن كان مجرد قالب يصف فيه الشاعر تجربته، ومن غير الطبيعى أن يظل سائدا مع إختلاف التجارب والأمكنة والأزمنة، ومن هنا كان هذا الهيكل بحاجة إلى ناقد بعيد النظر، أو شاعر صادق الإحساس لكى يثور عليه، وقد كان الذى ثار عليه من الشعراء هو شاعرنا أبونواس، لقد رأى أبونواس أن من الزيف وصف أطلال الماضيين والبكاء عليها ونحن لم نرها وإبتدأ يتهكم من معاصريه الذين يقفون على الأطلال قائلا:–

قل لمن يبكى على رسم درس

واقفا: ما ضر لو كان جلس

(١) أنظر: العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، ص ٤١ (كتاب الهلال)

تـصـف الـربـع ومـن كــــــان بـه

مــــثل سلمى ولبـــــينى وخنس

اترك الربـع وسلمى جـــــانبــــا

واصطبح كـــرخـــيـــة مـــثل القــبس

وهو لا يريد أن نصف فى مطلع القصائد إلا ما يشغلنا، وقد كان شاغله الأول هو الخمر، يرى فيها نشوة حاضرة لا ينبغى أن يعكرها ذكر الربع الخرب، ولا الأطلال البالية، ولا إنتحال الأمجاد والنسب إلى بطون تميم وقيس:

عـــاج الشـــقى على رسم يســـائله

وعـــجت أســـأل عن خـــمـــارة البلد

يبكى على طلل المـــاضى من أســـد

لادر درك. قـل لـى: مـن بـنـو أســــــد؟

ومن تمـــيم؟ ومن قـــيس ولفـــهـــمـــا

ليس الأعـــاريب عند الله من أحـــد

لاجف دمع الذى يبكى على حـــجـــر

ولاصـــفـــا قلب من يصـــبـــو إلى وتد

كم بين ناعت خـــمـــر فى دســـاكـــرها

وبـين بـاك على نـؤى ومـنـتـــضـــد

دع ذا - عدمتك - وأشربها معتقة

صفراء تفرق بين الروح والجسد

ولقد يريد أبونواس فى بعض الأحايين أن يقف على الأطلال، فليس الوقوف على الأطلال فى ذاته معيبا - ولكن أى أطلال يقف عليها أبونواس؟ أنها ليست خيام المحبوبة التى تركتها عشيرتها ورحلت عنها إلى إلى مكان اخر تبحث فيه عن الماء والكلا - ولكنها أطلال رفاقه فى الشراب، وقد تركوا الدار التى كانوا يشربون فيها، ورحلوا عنها إلى غيرها، فهو حين يمر بالدار يتلمس فيها آثارهم ويحن إلى ساعات الصفو التى قضاها معهم.

ودار ندامى عطلوها وأدلجوا

بها أثر منهم قديم ودارس

مساحب من جر الزقاق على الثرى

وأضغاث ريحان جنى ويابس

حبست بها صحبى فجددت عهدهم

وأنى على أمثال تلك لحابس

أقمنا بها يوما ويومين بعده

ويوما له يوم الترحل خامس

تدور علينا الراح فى عسجدية

حبتها بأنواع التصاوير فارس

أن القيمة الحقيقية لدعوة أبى نواس تغيير هيكل القصيدة - ليست فى أنه استبدل بالوقوف على الأطلال وبكاء الديار، وصف الخمر فإن وصف الخمر بذاته يصبح تقليدا فى مطلع القصائد للذين لا يحملون نحوها مشاعر كمشاعر أبى نواس ولكن القيمة الحقيقية فى دعوته هى أنه يحاول أن يوفق بين الشعر والحياة «بحيث يكون الشعر مرآة صافية تتمثل فى الحياة، ومعنى ذلك العدول عن طريقة القدماء، لأن هذه الطريقة كانت تلائم القدماء وما ألفوا من ضروب العيش، فإذا تغيرت ضروب العيش هذه، ويجب أن تتغير، تغير الشعر الذى يتغنى بها. فليس يليق بساكن بغداد المستمتع بالحضارة ولذاتها أن يصف الخيام والأطلال أو يتغنى الإبل والشاه، وإنما يجب عليه أن يصف القصور والرياض، ويتغنى الخمر والقيان، فإن فعل ذلك فهو كاذب متكلف[1].

ربما كانت تلك واحدة من الأشياء التى قربت بين أبى نواس وبين الناس فلقد أحس معاصروه، أنه يعبر عن أشياء تحيط بهم، مواقف يمكن أن يعيشوها، ولقد كان عهدهم بالشعر قبل ذلك أنه تعبير عن نموذج لغوى وهيكل فنى مثالى يحاول كل شاعر أن يصل إليه، دون أن يلتفت حوله ، ليرى مظاهر الحياة التى قد تتناقض مع ما يزعم فى قصيدته أنه عاناه وأحس به.

***

(١) د. طه حسين: حديث الأربعاء، ٢: ١١٣

أما لغة القصيدة أو «المعجم الشعرى» فهى قضية شغلت النقاد[1] القدماء والحدثين ولعلها من أدق القضايا التى يصعب النفاذ فيها إلى كلمة فاصلة.

والسؤال الذى يطرحه النقاد هو: ما اللغة المناسبة للشعر؟ وهل هناك معجم خاص للشعر وآخر للنثر؟

أما النقاد الأقدمون قد إختلف إجابتهم على هذه التساؤلات بحسب نظرتهم للشعر، والهدف منه عندهم. فالنقاد واللغويون كانوا يستعينون بالشعر على ضبط أوابد اللغة وجمع كلماتها وغريبها، ومن هنا فلقد كانوا ينشدون فى الشعر معجما غير متداول ويفضلون الغريب. ولقد نشأ بينهم نقاد كأبى عبيدة ويونس بن حبيب وأبى عمرو الشيبانى وابن الأعرابى، يؤثرون معجم الشعر الغريب وهم لهذا كانوا يفضلون الفرزدق على جرير ومسلم بن الوليد على أبى نواس لأنهما أجزل منهما لفظا وأغرب موردا.

على أن هنالك من النقاد من كان يرى أن جودة اللفظ الشعرى لا تكمن فى غرابته وإنما فى إنتقائه واضحا غير مبتذل، يقول أبو هلال العسكرى «وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه، إلا بكد ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزة

(١) ممن شغل هذه القضية من النقاد المحدثين، الناقد والشاعر الإنجليزى وردزورث فى مقدمة ديوانه «قصائد قصصية» وقد ترجم هذه المقدمة إلى العربية د. عبد الحكيم حسان فى كتابه «النظرية الرومانتيكية فى الشعر»

غليظة.. ويستخفون الكلام إذا رأوه سلسا عذبا وسهلا حلوا، ولم يعلموا أن السهل أمنع جانبا، واعز مطلبا، وهو أحسن موقعا، وأعذب مستمعا، ولهذا قيل أجود الكلام السهل الممتنع[1].

على أن تحديد «السهل الممتنع» كذلك يحتاج إلى تأمل، فمفردات اللغة منها ما هو تراثى غير مستعمل على ألسنة الناس، ومنها ما هو مستعمل ولكنه صحيح ، ويبدو أن النظرة إلى الألفاظ المستعملة، تجعل البعض يتوهمون أنها أقل من مستوى الأداء الشعرى ومن هنا فقد كان رد شاعر كالبحترى عليهم حين أوضح لهم أن مستعمل الكلام «قد يكون وسيلة راقية لمعان عميقة».

حزن مستعمل الكلام إختيارا   وتجنبن ظلمة التعقيد
وركبن اللفظ القريب فأدر   كن به غاية المراد البعيد

على أنه ينبغى كذلك التفريق بين الكلمة السهلة التى لا عناء فى إختيارها، كقول أبى العتاهية.

مات والله سعيد بن وهب   رحم الله سعيد بن وهب
يا أبا عثمان أبكيت عينى   يا أبا عثمان أوجعت قلبى

فأين كان يقف شعر أبى نواس من قضية المعجم هذه؟

إن إبن المعتز معاصر أبى نواس يقول «إنما نفق شعر أبى نواس على الناس لسهولته وحسن ألفاظه، وهو مع ذلك كثير البدائع،

---

(١) أبو هلال العسكرى: الصناعتين، ص ٦٦.

والذى يراد من الشعر هذان»[1] وهى كلمة دقيقة تعبر عن رأى معاصرية فيه، ولم يكن من السهل على أبى نواس أن يتخذ معجما «سهلاً» دائما فيرمى من نقاد اللغة المعاصرين له - وهم أصحاب سطوة - بأنه ضحل المعرفة اللغوية، أبو نواس كان دائما يحسن إختيار المعجم المناسب لموقف القصيدة، فإذا إستثنينا قصائد الطرديات، وبعض القصائد التى قيلت فى مجالس الشرب بالأديرة، وجدنا سلاسة معجمية فى القصيدة، لا تجعل الكلمة تقف حائلا دون تدفق شعورك مع القصيدة، فهو يكتب من سجنه، - الذى دخله بسبب الخمر - إلى الوزير الفضل بن الربيع يعلن له أنه تاب وأصبح من العباد الزاهدين - فانظر كيف تسيل كلمات القصيدة -

أنت يا بن الربيع علمتنى الخير وعود تنيه والخير عادة

فارعوى باطلى وراجعنى الحلم وأحدثت عفة وزهادة

لو ترانى ذكرت بى «الحسن البصرى» فى حال نسكه أو «قتادة»

التسابيح فى ذراعى والمصحف فى لبتى مكان القلادة

فإذا شئت أن ترى طرفه تعجب منها مليحة مستفادة

فادع بى لا عدمت تقويم مثلى   فتأمل بعينك السجادة

تَرَ سيما من الصلاة بوجهى   توقن النفس أنها من عبادة

وهو يكتب للخليفة الأمين

---

(١) طبقات الشعر: ص ٢٠٤.

قــل لــلـخليــفـة أنــنــى   حتــى أراك يــكـل بــاس

مــن ذا يكون أبا نواسـك   إذ حبسـت أبـا نــواس

فلعلك لا تريد أن تستشير المعجم فى البحث عن معنى كلمة من الكلمات مع الزمن الذى يفصلنا عن الشاعر.

ولقد يبلغ من ألف أبى نواس للغة الناس من حوله وتمثلها حين يختار لغته الشعرية، أنه يعمد أحيانا إلى محاكاة بعض الأصوات التى بها عيوب صوتية من تلك العيوب التى تستحب أحيانا، كنطق الراء غينا، وهو يقول عن حبيب له يفعل ذلك: ـ

يا نوب قلبى من ظبى كلفت به   ما تصنع الراء فيه إذا نطقا

ويقول فى آخر يلثغ فى السين:

وأبـأبى الثـغ لاحـحـتـه   فـقـال فــى دل وإخـنــنـاث

لما رأى منـى خلافـى له   كم لقنى النـاث مــن النـاث

نازعته صهباء كرخـية   قد حلبت من كـرم حــراث

غير أن أبا نواس كان فى بعض المواقف الأخرى يلجأ إلى معجم غير مألوف وذلك حين تكون القصيدة موجهة إلى طبقة خاصة، وذلك كقصائد الطرديات[1] التى يصف بها رحلات الصيد التى يخرج إليها الخلفاء والأمراء وأتباعهم وكذلك بعض قصائد المديح، التى لا يرسلها الشاعر على سجيته وإنما يصيغها وقد يتخلى فيها عن بعض

(١) يرى بعض الدارسين أن أبانواس هو أول من أدخل موضوع الطرديات إلى الشعر العربى: أنظر دائرة المعارف الإسلامية.

مبادئه التى دعى إليها من إيثار للفظ السهل وتجنب لتقليد القدماء فها نحن نراه يصف رحلة على ظهر الناقة إلى الرشيد فيقول:

لما نزعت عن الغواية والصبا   وحدت بى الشدنية المذعان

سبط مشاعرها دقيق خطمها   وكان سائر خلقها بنيان

فالإنسان فى مثله هذه المقطوعات وهى قليلة فى شعر أبو نواس، يكاد ينكر روحه العامة التى تبدو فى معجمه «السهل الممتنع » فى سائر شعره.

لقد قال أبو العتاهية شاعر الزهد الذى كان يعاصر أبى نواس «الشعر ينبغى أن يكون مثل أشعار الفحول المتقدمين أو مثل شعر بشار وابن هرمة فإن لم يكن فالصواب لقائله أن تكون ألفاظه مما لا تخفى على جمهور الناس مثل شعرى، ولا سيما الأشعار التى فى الزهد، فإن الزهد ليس من مذاهب الملوك، ولا من مذاهب رواة الشعر ولا طلاب الغريب، وهو مذهب أشغف الناس به الزهاد وأصحاب الحديث والعامة، وأعجب الأشياء إليهم ما فهموه[1].

وهذا الكلام يفسر معجم أبى نواس تفسيرا دقيقا، فلقد كان يخاطب الملوك ورواة الشعر وطلاب الغريب أحيانا، فيقدم لهم معجما يناسبهم، لكنه فى أغلب الأحيان كان يخاطب ندماءه وأصدقاءه وجمهرة الناس فيأتى معجمه «سهلا ممتنعا لكنه لم يكن يقع فى

(١) الأغانى، ٤: ٧.

الخطأ الذى كان يقع فيه أبو العتاهية نفسه كثيرا، وهو أن يتحول الكلام السهل عنده إلى كلام «مبتذل » ليس فيه جهد فنى وليس فيه إختيار وإنما فيه سرعة وإرتجال، وذلك لون من المعجم نجح فى تجنبه أبو نواس.

كيف كانت تبدو الصورة فى شعر أبى نواس؟ وهل أسهم بناء الصورة عنده فى تدعيم الغرض الذى تدور هذه الفقرات حوله، وهو أنا أبا نواس نجح فى أن يكون قريبا من جمهور الناس بشعره دون أن يكون فى ذلك إسفاف أو إبتذال.

لعل نظرة سريعة - ولا أقول مستقصية - لشعر أبى نواس تعطينا ملمحين بارزين فى بناء الصورة عنده وهما: حيوية الحوار، وعصرية الصورة.

أما حيوية الحوار فتتضح حين تدرك أن السواد الأعظم من قصائد الشعر العربى الغنائى كانت تكتب عزفاً على إيقاع واحد لا يتغير، أى أن الحديث فيها كان يدور على لسان الشاعر غالبا فهو يصف ما حدث له فى وقوفه على الطلل أو بكائه للذكريات أو مواقفه العاطفية أو مغامراته الحربية أو رأيه فى الممدوح أو المهجو أو ما شاكل ذلك ولكن الحديث خلال ذلك كله يدور على لسان الشاعر وحده.

ويبدو أن الشعراء أنفسهم أحسوا بأن إنبعاث الحديث من زاوية

واحده من شأن أن يثير الملل خاصة مع طول القصائد التى كانت أبيات بعضهاتتجاوز فى بعض الأحايين مائة بيت ، ومن هنا كان لجوء بعضهم إلى ما عرف «بالتجريد» فى مطلع القصائد وهو أن يجرد الشاعر من نفسه صاحبا أو صاحبين، ويوجه الخطاب إليهما، ويطلب منهما أن يقفا معه على هذا الربع أو أن يعيناه على دموع الشوق أو ماشاكل ذلك، ومن هنا يكثر فى مطلع القصائد كلمات مثل: «يا خليلى» أو «قفانبك» أو «عوجا على رسم دار» أو «أقلى اللوم».

وإذا كانت هذه الطريقة تحاول كسر الرتابة التى تنشأ عن الصوت الواحد المتردد داخل القصيدة، فإنها لا تخفف إلا قليلا منها، ذلك أن هذا الخليل أو الصديق الذى جرده الشاعر من نفسه كان صامتا دائما، فلم يستطع الشاعر أن ينقل عن طريقه درجة الأداء الشعرى، من دائرة «السرد» إلى دائرة «الحوار» بل ظل هذا الخليل ينوب عنا فى سماع صوت الشاعر الواحد، أو نسمع نحن الشاعر من خلاله.

ولقد حاول بعض الشعراء كسر هذه الرتابة، بنقل الحوار إلى داخل القصيدة وجعل الحديث فيها يدور بين الشاعر وآخرين، ولكن هذا الحوار كان إما أن يأتى حوارا خاطفا يعود بعده الشاعر إلى السرد، أو كانت جملة الحوار تطول من الطرف الواحد فتفقد الحيوية

المرادة منها، كأن يقول الشاعر قلت له كذا وكذا ثم يبدأ فى سرد عشرة أبيات. ويستغرق الرد حيزا مماثلا فتضيع حيوية الحوار ـ كما قلنا، ولكننا نحيل هنا على شعر عمر ابن أبى ربيعة مثلا كواحد من الشعراء الذين بدت فى شعرهم كل ألوان السرد ومحاولات الحوار التى ألمحنا إليها.

هل تتفق لغة الناس مع هذه الطريقة فى بناء الشعر، أم أن لغة التخاطب فيها تجىء سريعة متعاقبة تتفق مع سرعة الحياة ذاتها وإيقاع بعضها؟

إن الشعر المسرحى مثلا ربما كان أقرب إلى جمهور الناس لأنه يعتمد على ذلك الحوار السريع المتتابع فيكون أقرب إلى محاكاة الحياة من سرد الشعر الغنائى لكن الشعر الغنائى كذلك لو أخذ هذه الميزة الحوارية، فربما قدم شيئا قريبا إلى قلوب الناس، وتلك هى الطريقة التى كانت تسود أحيانا فى شعر أبى نواس، كان البناء الشعرى عنده لا يعتمد على السرد الممل للأحداث والخلجات، ولكنه يعتمد على الحوار السريع الذكى الذى يضىء جوانب الموقف الذى تدور حوله القصيدة.

ولننظر إلى هذا الحوار الحى الذى يدور فى حانة طرقها الشاعر مع رفاقة ليلا فتخوف صاحبها أن يكونوا من رجال الشرطة فلما أمن فتح الباب وقدم لهم خمرته الجيدة يقول أبو نواس: ـ

وأحـــــــور ذمـي طـرقـت فـنـاءه ... بفـتـيـان صـدق مـا ترى منهم نكرا
فلمــا قــرعنا بابه هب خــائفــا ... وبادر نحـو البـاب مـمـتلئـا ذعـرا
وقـــال: «من الطراق ليـــلا فناءنا؟ ... فـقلت له » افتح، فتية طلبوا خمرا
فـــأطلق عن أبوابه غـــيـــر هائب ... وأطلع من أزراره قـــمـــرا بدرا
فقلت له «مالاسم حييت»؟ فقال لى ... دعانى أبى «سابا» ولقبنى «شمرا»
فـقلت له «جـئناك نبـتـاع قـهـوة ... مـعـتـقـة قـد أنقـذت قـدمـا دهرا
فقال «أربعواً عندى التى تطلبونها ... قد أحتجبت فى خدرها حقبا عشرا
فقلت «فماذا مهرها» قال «مهرها ... إليك» فسقنا نحوه خمسة صفرا
وقلت له «خـذها وهات نعاطهـا» ... فـقـام إليـهـا قـد تملى بنا بشـرا
ومـازال يسـقـينا ويشـرب دائبـا ... إلى أن تغنى حـين مـالت به سكرا
«فمـا ظبـيـة ترعى مـسـاقط روضة ... كسا الوكف الغادى لها ورقا خضرا
ياحـسن منه منظرا زان مـخـبـرا ... بل الظبى منه شابه الجيد والنحرا»

وأعتقد أن هذه المقطوعة لا تحتاج إلى كثير من التعليق للدلالة على ما سقناه من حيوية الحوار وسرعته، والطريف هنا أن أبا نواس مع إعتماده على الحوار، لم ينس بقية ألوان التعبير، فقد إستخدم الوصف، والبيتان الثانى والرابع دليل على ذلك وكذلك الشطران الأخيران من البيتين السادس والسابع، واستخدم كذلك الإقتباس الغنائى والبيتان الأخيران إقتباس من إحدى قصائد الغناء التى كانت شائعة فى ذلك العصر.

وهو يتبع نفس الطريق مع صاحب حانة أخرى زاره مع أصحابه فوجدوه قد علق فى رقبته زنارا فعلموا أنه غير مسلم وحين ظنوا مسيحيا غضب وقال لهم أنه يهودى: -

فلما حكى الزنار أن ليس مسلما ظننا به خيرا فظن بناشرا
فقلنا: على دين المسيح بن مريم؟ فأعرض مزوار وقال لنا هجرا
ولكن يهودى يحبك ظاهرا ويضمر فى المكنون منه لك الغدرا
فقلت له ما الإسم ؟ فقال سموال ولكننى أكنى بعمرو ولا عمرا

إلخ القصيدة وهى تتبع نفس الطريقة التى سبق توضيحها، ولا نريد أن نستطرد فى إيراد النماذج فأمام المستزيد ديوان أبى نواس، وهو زاخز بهذه الطريقة الممتعة فى الأداء الشعرى.

أما الملمح الثانى فى تصوير أبى نواس فهو عصرية الصورة، وذلك أنك تستطيع أن تجد صوراً حيوية لما يحيط به، حين يقرؤها معاصروه، يدركون أن الشاعر يعبر عن ذواتهم، وإذا أخذنا صور الخمار لوجدنا أن أبا نواس قد إستطاع أن يصوره فى صور عديدة فهو أحيانا أصلع الرأس أبيض شعر الوجه.

فعرفته والليل ملتبس بنا برفيق صلعته وشيب المسحل

وهو أحياناً قد إسود شعر شاربه من كثرة نفخه فى الزق وهو وعاء الخمر.

وأشمط رب حانوت تراه لنفخ الزق مسود السبال

وهو شاب ممتلىء قوة فى بعض الأحايين:

فقام ذو وفرة من بطن مضجعه يميل من سكره والعين وسناء
فقال: من أنت؟ فى رفق فقلت له بعض الكرام ولى فى النعت أسماء

وهو أحيانا مسيحى كما رأينا فى صورة الحوار الأولى، ويهودى كما رأينا فى الصورة الثانية وهكذا تتكاثر الصورة الحيوية المعاصرة لأبى نواس فى شعره.

***

بقى من النقاط التى نود أن نناقشها عند أبى نواس مسألة وحدة البيت وموقفه منها.

ووحدة البيت مسلك إتبعه الشعر العربى القديم حيث كانت أبيات القصيدة تأتى وقد حمل كل منها معنى مستقلا، يصلح البيت معه أن ينزع من القصيدة ويروى وحده يتمثل به أو يستشهد، وجاء النقاد، فأكدوا هذا الموقف، حين أخذوا ينتخبون من شعر الأقدمين بيتا ليقولوا عنه أنه أمدح بيت عرفته العرب، أو أهجا بيت أو أغزل بيت وهكذا، تعتبر الأبيات فى ذاتها موضعا لحكم يصدر على البيت مستقلا عن قصيدته، وجاء العروضيون بعد ذلك، ليضعوا القواعد الشكلية للشعر، فجعلوا هذا المبدأ قانونا، وعدوا من عيوب الشعر عيبا سموه «التضمين» وهو إلا يكون البيت مستقلا بمعناه، بل يحتاج فى تكملة المعنى إلى البيت الذى يليه[1]، ومن أمثلته قول الشاعر:

(١) أنظر: الصناعتين لأبى هلال، ص ٤٢.

كأن القلب ليلة قيل يغدى　　بليلى العامرية أو يراح

قطاة غرها شرك فباتت　　تعالجة وقد علق الجناح

وقد كان الذى يعيب هذا المبدأ، أنه يضيق على الشاعر فى الإتجاه بقصيدته إلى أن تكون عملا واحدا، يشمله ما عرف بعد ذلك، بالوحدة الموضوعية أو الوحدة العضوية، ويمنع كذلك الشاعر من أن يطور ويعالج مشاعر متكاملة، فالإستقلال اللغوى والمعنوى للبيت، يضم بطبيعة الحال قدرا من المشاعر ضئيلا، ويجعل التجربة الإنسانية بمعناها العميق وهى المرادة من الشعر، قليلة الوجود، أوليست لازمة عن طريق الشكل على الأقل، وقد ظلت الظاهرة موجودة فى الشعر العربى حتى العصر الحديث، على الرغم من دعوة بعض النقاد القدماء كابن طباطبا والحاتمى إلى لون من الوحدة فى القصيدة ـ وكانت إحدى التهم التى وجهها النقاد إلى شوقى وأتباعه فى حملة الديوان المشهورة.

على أن أبا نواس كان واحدا من الذين خرجوا على هذا العرف فى كثير من مقطوعاتهم لابتقديمه قصائد متكاملة فى المعنى فحسب، كما رأينا فى نماذجة التى أوردنا بعضها، ولكن بتحطيمه ذلك الإطار اللغوى لإستقلال البيت فقد كانت أبياته تأتى متداخلة فى كثير من الأحايين، تحتاج الجملة منها إلى أن يكتمل معناها فى

البيت التالى لها يقول:

من كان يهذى بحب جارية   أو بغــــلام فــإننــى أمـــــق
شاطره فى الإناء صــــافية   تغشى لها من شعاعها الحدق

ويقول

أسعد يوم لها حظيت بـه   مقالها لى ولست بالنــاسى
لذلك اليوم ما حييت ومـا   ترحم قولى سواد أنفاسى
تقول لـى والمدام مرسلـة   تفيض حولى نفوس جلاسى
«هل لك أن نطرد النعاس فقد   طاب إنضواء المدام والآس»

ويقول

أنا أبصرت - صاح - الشمس   تمشى ليلة الجمعة
فـماج الناس فـى النـاس   وظنوا أنهـا الرجعـة
إلى الله وقالوا «الشــــر»   لـما عـاينـوا بـدعـة

... وهكذا يحاول أبو نواس تحطيم قيد من القيود التى كانت تحول بين الشاعر وتطوير فنه.

هل نستطيع بعد أن ناقشنا هذه النقاط عن موسيقى الشعر، وهيكل القصيدة والمعجم الشعرى والصورة الشعرية وموقفه من وحدة البيت، وعرفنا مكانة شعر أبى نواس من كل منها، وأدركنا كيف استطاع أن يحافظ على التوازن الدقيق بين تلبية الشعر للأذواق والمشاعر المعاصرة له وبين محافظته على الأسس العامة

للتراث الشعرى.. هل نستطيع أن نعرف لماذا أحس الناس بقرب هذا الشاعر العظيم منهم ولماذ أحبوه، ولماذا إتخذوا منه - دون غيره من الشعراء - أسطورة ينسجون حولها الحكايا والقصص وينسجون لها الشعر الذى يولفونهم هم سهلا، ويظنون أنه فى سهولة أبى نواس مع أن سهل أبى نواس ممتنع؟

المحتويات

شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : ٣٩٠٤٠٩٦

رقم الايداع : ٩٨/٤٨١٤